

الألف  
كتاب

١٨٦

# بيج تولستوي ودوستوفسكي



تأليف: جورج ستاينر  
ترجمة: د. أحمد حمدي محمود  
الجزء الثاني



الهيئة المصرية  
العامة للكتاب

إهداء 2005

الأستاذ الدكتور / أحمد حمدي محمود  
القاهرة

بکین تۆلسیوی وۆرۆستوفسکی

## الألف كتاب الثاني

الإشراف العام  
و. سمر سرحان  
رئيسة هيئة التدريس

رئيس التحرير  
لمنى المطيعي

مدير التحرير  
أحمد صليحة

الإشراف الفني  
محمد قطب

الإخراج الفني  
محسنة عطية

# بَينَ تُولُسْتُونِي وَدُوسْتُونِي سَكِي

تأليف  
چورج ستاينر

ترجمة  
د. أحمد حمدي محمود

الجزء الثاني



الجمعية المصرية العامة للكتاب

١٩٩٥



## فهرس

الموضوع	الصفحة
الفصل الثالث	٧
الفصل الرابع	١٠٥
بيلوجرافيا	٢١٥





## الفصل الثالث

حقق القرن التاسع عشر حلمه لإبداع أشكال تراجيدية في الموسيقى ، بالاستطاعة مقارنتها من ناحية الجلال ومثانة البناء بأشكال الدراما الكلاسيكية ودراما عصر النهضة . وتحقق ذلك أيضا في رباعيات بيتهوفن وما فيها من شجى ونغم أقرب إلى الابتهالات الدينية ، وفي الخماسية ( دو كبير ) لشوبرت وأوبرا أوتيلو لفردى . وبلغت الكمال في الدراما الموسيقية تريستان وايزولده لماجنر . وذهب في ادراج الريح الأمل الكبير لإعادة أحياء التراجيديا الشعرية ، الذي استحوذ على الحركة الرومانتيكية . وعندما جاء المسرح مرة أخرى للحياة بفضل إيسن وتشيكوف تغيرت الصيغ العتيدة للببولة ، ولم يعد بالإمكان الرجوع لسابق العهد . على أن القرن قد استطاع أنجاب شخصية مثل دوستويفسكي ، أحد عظماء فطاحل الدراما التراجيدية ، وعندما نسترجع في ذاكرتنا الترتيب الزمني لما حدث من تقدم بعد الملك لير لشكسبير وفيدرا لراسين ، فإننا لن نتوقف عند شخصيته بالذات إلا بعد تعرفنا بطريقة مباشرة على آيات مثل « الأبله » والمسوس والاخوة كارامازوف . وكما قال فياسسلاف ايفانوفى لدى بحثه عن تعبير أووصف يساعد على التعريف بما حدث : « أن دوستويفسكى بمثابة شكسبير روسى » .

وعلى الرغم من تفوق القرن التاسع عشر في الشعر الليرى ( الغنائى ) والرواية النثرية ، إلا أنه اعتبر الدراما أعظم من فنون الأدب . وهناك أسباب تاريخية وراء هذه النظرية ، ففي انجلترا ، صاغ كورليدج وهازليت ولايب وكيتس قواعد الرومانتيكية بالاستعانة بالدراما الاليزابثية ، ونظر الرومانتيكيون الفرنسيون بترجمهم الفرد دى فينى وفكتور هيجو إلى شكسبير نظرة تقديس وتبجيل ، واختاروا المسرح كساحة لحركتهم ضد المذهب الكلاسيكى الجديد . واستحوذ على نظريات الرومانتيكية الألمانية وممارستها ، ابتداء بلمنج إلى كلايست، الاعتقاد بأن التراجيديا عند كل من سوفوكليس وشكسبير يمكن اندماجهما

وخلق شكل شابه جديد \* واعتقد الرومانتيكون أن حالة الأدب الدرامي هي محك سلامة اللغة وصحة الليثيان السياسي ، فكتب الشاعر الانجليزى شيللى فى كتابه « دفاع عن الشعر » :

« ما من شك أن الكمال الأعظم للمجتمع يناظر الامتياز الاسمى للناحية الدرامية . كما يعد فساد الدراما ، أو انطفاء جذوتها عند أية أمة يعد ازدهارها يوما ما علامة على وجود فساد فى الأحوال وانطفاء جذوة النار التى ساعدت على صعود روح الحياة الاجتماعية » .

وفى نهاية القرن ، رأينا الفكرة بعينها تتكرر فى مقالات فاجنر ، وتتجسم فى نفس التصور الذى أنشئ به بموجبه صرح بايرونيت لتقديم درامات فاجنر الموسيقية \* وما فتئ هذا الصرح قائما حتى الآن ، ويقام فيه مهرجان سنوى فى صيف كل عام \*

وانعكست هذه الاتجاهات التاريخية والفلسفية فى علم اجتماع الأدب واقتصادياته فاعتبر الشعراء والروائيون المسرح الطريق الرئيسى لاكتساب الاحترام والكسب المادى \* وكتب كيتس فى سبتمبر ١٨١٩ ل أخيه مشيرا الى أوثو (٤) العظيم :

« هناك احتمال كبير أن تصب اللعنات عليها فى كوفت جاردن \* وحتى لو قدر لها أن تنجح ، فإنها ستتبدلنى قبل الفوس فى الأرحال أو المستنقع \* وأقصد بذلك مستنقع سوء السمعة التى تتصاعد ضدنى بلا توقف \* فمن يسايرون الموضة يزعمون أننى شخص دارج ، مجرد صبي نساخ \* ويستساعد التراجيديا على انتشالى من هذا المأزق \* وياله من مأزق ! خصوصا فيما يتعلق بجيوبنا » (٥) \*

وعندما التزم الرومانتيكون بحرفية النماذج الايلزابيثية ، فانهم أخفقوا تماما فى ابداع دراما حية ، فمازلت تراجيديات مثل تراجيديا « سنسى » لشيللى وتراجيديا بايرون ألفينسية لا تزيد فى مهيكتنا عن آثار بعيدة عن الكمال لمحاولة ابداع التراجيديا \* وفى فرنسا لم يرض أكثر من ١٢ عاما بين النصر الذى حققته هرنانى بعد أن تكلف غالبا ، والسقطلة الفنية التى تعرضت لها « بيرجراف » والمسرحيتان لهرجو \* ولم يدم الازدهار المشكوك فى أمره للدراما الألمانية الى ما بعد وفاة جوتة ؟ وبعد ١٨٣٠ افتقر المسرح عن الفن بمعناه الصحيح ، وازدادت الهوة اتساعا بينهما \* وعلى الرغم من اخراج ماكريدى مسرحيات

(\*) Otho the Great. مسرحية سيرة المط كيتس \*

(١) The Letters of John Keats جمعها M.B. Forman بكسلورد

براوننج وتفلغل الفرد دو ميسيه الشريجي في الكوميدي فرانسيز ،  
ورغم تعود بوشنر (\*) ، لم يتم مد هذه الفجرة حتى ظهر ايسن \*

وتركت هذه الحالة عواقب بعيدة الأثر . فقلد تكيفت أصول الدراما  
كاخذ الحوار والاياماء للمصدارة واستراتيجية الصراع بحيث لا يتكشف  
الشخصى الا في لحظات ذروة اصداو الراى أى القرار ، وكيفت فكرة  
الأجون (\*\*\*) التراجيدية للاستمانة بها في الأشكال الأدبية التي لا يقصد  
عرضها على المسرح . ويتركز قدر كبير من تاريخ الشعر الرومانتيكى  
على تاريخ درمزة (\*\*\*) الصيغ الليريكية ( ولعل مونولوجات براوننج  
الدرامية مجرد افضل امثلة لذلك وأكثرها تأثيراً ) . وبالمثل فقد ساهمت  
تقنية الدراما وقيمها بدور كبير في تطور الرواية ، وراى بلزلك أن  
استمرار الرواية في البقاء « مرهون بمقدرة الروائى أو عدم مقدرته على  
الاحاطة بالمعصر الدرامى » . واكتشف هنرى جيمس في المبدأ العتيد  
للمسناويو مفتاح فنه \*

ويتمد الميدان الدرامى الى أبعاد كبيرة ومتنوعة . وقد نهل منه  
عالم الرواية على انحاء شتى . إذ كان يلزلك ويكتن من حذاق العارفين  
بقتنية توزيع النور والظلال في المسرح ، والتي بمقدورها التلاعب  
بأعصابنا على طريقة الميلودراما . ومن ناحية أخرى تعد رواية الصفراف  
لهنرى جيمس من المسرحيات المتقنة الصنع التي تأخر انتشارها من اثر  
تعقيدات أيقاع الفقرات السريية . وتمتد جذور هذه الناحية الى المعاولات  
البابرة لأكسندر دوماس الابن وأوجيه (\*\*\*\*) وتراث الكوميدي فرانسيز  
عن بكرة أبيه . وكان هنرى جيمس من تلامذته «لنابيهين » \*

ومع هذا فقد أثبتت التراجيديا أنها معدن عتيد كالأذهب يستعصى  
على علماء خيمياء القرن التاسع عشر تحويل أى عنصر آخر اليه ، ونحن  
تصادف عند عدد لا يأس به من الضعراء والفلاسفة شذرات من رؤى  
تراجيدية مقامسكة ، ومن الأمثلة الواضحة لذلك بودليير ونيتشه . فيسر  
أننا لن نهتدى الى أكثر من مةلين – فى اعتقادى – للاعتماد على الشكل

(★) Georg Buchner ( ١٨١٢ – ١٨٣٧ ) كاتب درامى ألماني مات فى

ربيع العمر . ومازلنا نحب برأشته لوتسيك لآتى تحولت الى أوبرا \*

Tragic agon.

(★★★)

(★★★) dramatized اعتدنا ترجمة هذه الكلمة الهامة بجملة كلمات ، لأننا لم  
نواف فى اكتشاف مصطلح من كلمة واحدة كترانف لها . وله اثر ترجمتها الى  
كلمة درمزة وأن يكون الفعل يدرمز . وأعرف أن هذا المصطلح سيلير السفوية فى  
البداية ؟

(★★★★★) Emile Augier ( ١٨٢٠ – ١٨٨٩ ) كاتب درامى فرنسى أشهر بنقده

للمجتمع البورجوازي \*

الإنبيس في تجسيم تراجيديا الحياة على نحو يتصف بالنضج ووضوح  
 الخالم ، يعنى يتخذ صورة مشخصة ، وفي الصالنتين تصفق ذلك بفضل  
 اثنين من الروائيين : ملفيل ودوستوفسكى . ولابد أن نضيف على الفور  
 وجوب التفرقة بين الاثنين من ناحية المنهج . إذ كان ملفيل دراميا في  
 حالات استثنائية فقط لا غير ، وعلى أساس شحور الدراما حول جوهر  
 الرواية . ولم يوفق سوى ثلاث من الكتاب في استخلاص نظائر رمزية  
 وأوضاع رمزية أكثر من ذلك ملاممة . ولكن الرؤيا اتسمت بغرابة في  
 أطوارها وانفصالها عن التيارات الأعم للوجود على نحو شبيه بمركب  
 ابتعدت عن البر بعد رحلة دامت ثلاث سنوات . ففي كونييات ملفيل  
 اقترب الناس شيئا بالجزر والسفن التي أصبحت مستقلة في ذاتها ، أما  
 نطاق دوستوفسكى فأوسع من ذلك بكثير . إذ لا يضم فقط أرخبيلات  
 المسائل الإنسانية كالصور المتطرفة للاعتماد على العقل والفلو في العزلة ،  
 ولكنه يضم أيضا القارات . ولم يحدث قط في عالم الأدبيات أن اقترب  
 القرن التاسع عشر من تجسيم مرآة التراجيديا مثلما حدث في موسى ديك  
 ليلفل والأخوة كاراسزوف . غير أن مقدار ما ألقى من ضغوط على  
 النواحي التراجيدية قد جاء بعيد الاختلاف . انه اختلاف في النوع  
 نستعرض تصويره علما نفرق بين منجزات ويسترو ومنجزات شكسبير .

وفي هذا الفصل ، أهدف إلى تقديم الجوانب من عقيدة دوستوفسكى  
 التي صيرت لنا التعرف في رواية الجريمة والعقاب « والأخوة  
 كاراسزوف » على صرح الدراما وجوهرها . هنا ، كما حدث في حالة  
 الملحة التولستوية نقودنا الأبحاث في التقنيات مباشرة ، وبطريقة  
 عقلانية ، إلى التحدث عن ميتافزيكا الكاتب ، فالنص متاح لنا هو البداية  
 الضرورية .

ومعدن بواكير كتابات دوستوفسكى تصانف درامتين أو شذرات  
 درامية . ويمقدار على لم يكتب لهذه الماحولات الباكورة الحياة . غير  
 أننا نعرف أنه كان مهوما بموضوع بوريس جودونوف ومارى ستيوارت  
 خلال عام ١٨٤١ . وكان موضوع « بوريس » من الموضوعات المستحبة  
 في الأدب الدرامى الروسى . وما من شك أنه دوستوفسكى عرف رواية  
 « ديمتريوس المنتحل » لسوماروكوف وبوريس جودونوف للشاعر  
 الكسندر بوشسكين ، بيد أن الجمع بين بوريس جودونوف وملكة  
 اسكتلنده ينهنا إلى تأثير شيللر ، الذى كان بمثابة أحد المرشدين  
 الروحانيين لعقيدة دوستوفسكى . فلقد أسر الكاتب الرواى لأخيه على  
 أن اسم شيللر بالذات - يمثل كلمة صحريه جمعة قريبة من قلبه ، قادرة  
 على ايقاظ ما لا حصر له من الذكريات والأحلام . ولقد صرّف

دوستوفيسكى - بالتاكيد - ماريا ستيفرات ، وايضا ديمتريوس ، التى لم تتم ، ولم يبق منها سوى شذرة نيفيسه ، ولو انها تمت لما كان من المستبعد ان تحفل ذروة ابداع شيلر ، وليس بمقدورنا ان ننكر مدى تقدم دوستوفيسكى فى محاولة دمره قصة القيصر والمنتحل ديمتريوس ، غير ان هناك اصداء لكل من فكرة شيلر وفكرة ديمتريوس تتردد فى رواية المسبوس .

وهناك ما يدعم الظن بان فكرة المسرح قد واصلت شغل بال دوستوفيسكى ، ووجد احتمال فى ان يكون قد اعد ما يشبه المخطوطة لذلك ، كالملاحظة التى وردت فى رسالته ل أخيه بتاريخ ٣ سبتمبر ١٨٤٤ :

« انت تقول ان خلاصى سيتحقق عن طريق تأليفى للدراما . بيد انه سيمر وقت طويل الى ان تمثل ، وسيمر وقت اطول الى ان استطع تلقى اى مقابل مادى لها » .

وبالاضافة الى ذلك ، فعلى ذلك العهد ترجم دوستوفيسكى رواية بلزاك « اوجيى جراندى » ، وكاد يتم رواية المساكين ، ولكن افنتانه بالمسرح لم يتوقف قط . فقد سمعنا عن اقتداسه على تأليف تراجيدىسا وكوميديا فى شتاء ١٨٥٩ . وهنما اقتربت حياته الايداعية على الانتهاء ، وانفاد تأليفه للاخوة كارامازوف فى صيف ١٨٨٠ تصاعد عن اماكن تمويل أحد الأحداث الكبرى فى الرواية الى مسرحية .

وكانت معرفته بالادب الدرامى وثيقة ومتسعة الابعاد . وكان قد تبهر فى معرفة منجزات شكسبير وشيلر اللذين كانا يحتلان دور الالهة فى بانثيون الرومانتكين . بيد ان دوستوفيسكى عرف ايضا وقدر المسرح الفرنسى فى القرن السابع عشر . فكتب رسالة الى أخيه فى يناير ١٨٤٠ :

« ولكن بالله خيرنى كيف خطر ببالك عندما تحدثت عن الشكل ان تتفرغ بالقول انه لا راسين ولا كورنى قد استطاعا امتاعنا وان علة ذلك هى سوء اختيار الشكل ؟ ... ايها التمس الفنى » ثم تردف قائلا بكل وفاقه وجهاة : « فهل تصور اذن انهما كانا شاعرين رديئين او ضعيفين ؟ راسين ليس بشاعر - راسين المثلث حرارة وعاطفة مثالية ليس بشاعر . الله الله .. هل تجرات على الارتياح فى هذه الناحية ؟ هل قرات آيتة اندروماك ؟ اه ! هل قرات ايفجيني ؟ هل تجرؤ على الزعم بانها لا تتميز بروعتها . واليمنت آشيل لراسين من نفس نوعية منجزات هوميروس ؟ - لننى اسلم معك بان راسين قد سرق من هوميروس ، ولكن على اى نحو حدث ذلك ! . وكى تبدو رائحة بطلات

مسرحياته ! حاول أن تفهمها يا أخى ! وإذا لم تستطع أن تقرنى على القول بأن فيدرا تمثل أسنى وأخلص شاعرية فليست أسنى بماذا أصلك ؟ لماذا لأن قوة شكسبير متغلغلة فيها . وإن كانت المادة المصنوعة منها . هي مصبص باريوس وليست الرخام ؟ »

« والآن فلنتحول إلى الكلام عن كورنى . . لماذا لم يخطر ببالك أن كورنى بشخصه الجبارة وروحه الرومانكية يكاد يقترب من شكسبير ؟ أيها الشقى الشمس ! ألم يتصانف أن عرفت أن كورنى لم يظهر إلى الوجود إلا بعد أن مضى خمسون عاماً على ظهور الدعو جوديس ( مؤلف العمل المسمى كليوباترة ) ورومشتار ، الذى كان تدبراً لمنا يتبنى بظهور شاعرنا « تريدياكوفسكى » ، وأنه كاد أن يعاصر فواقة الثقتنر المتكلم ما ليرب ؟ فكيف تطالبه بالشكل ؟ أن هذا يتساوى مع توقعنا استعارته الشكل من ستىكا . هل قرأت كتابه ( سينا ) وما حل بالشخصية الجلييلة لأوكتافيرس قد أصاب أيضاً كارل مرد من فيسكو و . . تل ، ( ولیم تل ) وديكى كارلوس ( لشيلار ) ؟ إن هذا العمل كان يشرف شكسبير لو ألفه . هل قرأت السيد ؟ إذن عليك بقراءتها أيها الأصغر . عليك أن تمنى أمام كورنى . فلقد كسرت يه . على أية حال بادر بقراءته . وهل كانت الرومانكية تمنى أى شيء ، لو أنها لم تبلى أسنى قممها فى السيد (٢) »

ويالها من وثيقة رائعة حررها أحد المعجبين المتبعين بباريوس وهوسمان ، وعليها أن نذكر ، ذلك . عليك أن تلاحظ الأوصاف التى نسبت لراسين ؛ حار وعاطفى ومثالى ، والحكم يتسوق فيدرا قد بنى على أساس متين ( ولعل حقيقة ترجمة شيلار للمسرحية هى التى عززت اعتقاد دوستوفسكى ) وربما جاءت الفقرة التى تخص كورنى أكثر إيهام . والقول بأن دوستوفسكى قد عرف مسرحية كليوباترة لجوديل يؤثر الدهشة . والغريب والذى يؤثر انطباًماً غير ماضى هو اشارته إليها فى معرض دفاعه عن العناصر العتيقة والملتزمة بالحفاظ على الألفاظ الجزلة فى فن تقنية كورنى ، أضف إلى ذلك أنه استطاع أن يدرك أسكان الربط بين كورنى فى بولكر عهده على نحو أكثر إرضاء وبين ستىكا أكثر من صلاحية الربط بينه وبين التراجيديا اللاتيقية . وهذا ما يمس المقارنة بشكسبير . وأخيراً فإنه لما يؤثر أشد أعضاء ، أقدم دوستوفسكى على الربط بين كورنى - خصوصاً فى مسرحية السيد - وبين معنى الرومانكية . ويتوافق هذا الرأى هو وبعض التفسيرات .

(٢) رسائل فيدور ميخائيلوفيتش دوستوفسكى ترجمها إلى الإنجليزية E. C. Mayne ( ١٩٤٤ ) .

العديفة لكوني ، كما حدث عند برازيلاخ (\*) ، والفكرة المعاصرة عن وجود نزعة رومانتيكية في البطولات والألوان الإسبانية والبلاغة المتفخة للأدب الفرنسي السابق للكلاسيكية .

وعلى الرغم من أن دوستوفسكي لم تنقطع صلته برأسين قط . فرائينا مثلا بطل رواية القمار يقول : « انه شاعر عظيم شئتاً أم لم نشأ » . الا ان كورني كان هو الذي أحدث عنده أعيق تأثير . ففي السبوتات والمخاضات للجزء الأخير من كارامازوف مثلا نرى الكلمات للدرجة بالهشامش (\*\*)

والاشارة بالطبع الى الشعر الاستهلاكي من لغة كامي ، وما في مسرحية كورني : هوراس . وامل دوستوفسكي قد ركز حول هذه العبارة المادة الخام لبقاء بين جروشكا وكاتيا في ساحة سجن ديمتري . ويدين السطر المنقول عن هوراس الموهوبة المؤيدة لوصفه بالفظاظه :

« تمزكت كاتيا مسرعة نحو البياي ، ولكن عندما وصلت الى جروشكا توقفت بفتة واصفر وجهها وهممت بصوت خافت يكاد يلبس من الهمس : « ساممئي » .

واحد جروشكا في وجهها وتوقف فتتية صامتاً وأجاب في صوت مبطن بالضغينة والمقد : « اننا مشعونان بالبفض يا بنتي : انت واننا ! نحن الاثنان مشبعان بالكراهية وكأته بوسعنا مسامحة كل منا الآخر ! انقلبيه وأعدك بعبائتك طيلة حياتي ! » .

وصاح مهتياً ! « لن تقدم على مسامحتها » ، وكان يتهدد بصوت يهيمر عن العتاب المتزج بالخوف .

ولكن لعل المصود ايضاً هو تلميح لموهبة دوستوفسكي المفزة لنزوع كاتيا المفاجيء للانتقام ، والتي شهادتها المصولة أثناء المحاكمة . وفي كلا الحالين ، كان الروائي ينهل من ذكرياته عن كورني بلورة مرحلة من ابداعه وتسجيلها . فلقد تغلغل كلمات كورني - بالمعنى الحرفي للكلمة - في تلافيف عقل دوستوفسكي .

ولتعتمد على هذه الناحية باعتبارها واحدة من الصفات العديفة المميزة للحجة الأولى ربما أكثر من أي رواي ذي مكانة يمكن مقارنتها

Brasiliach.

Rome Unique كاتيا Grushetka à SveDoya  
objet de mon sentiment.

(★★)

يمكن أن دوستوفسكى ، إذ كانت حساسية دوستوفسكى وصنغ مخيلته . واستراتيجية اللغوية في كل هذه الجوانب مشبعة بالدراما . وتتمثل علاقة دوستوفسكى بالناحية الدرامية في دورها المحوري وتشعباتها هي وعلاقة تولستوى باللمحة . ولقد تميزت بهذه الناحية عبقريته المميزة على نمو قوى مما جعلها تبدو مياينة لعبقرية تولستوى . إذ اعتاد دوستوفسكى محاكاة شغوصه أثناء قيامه بالكتابة ، أو تقمص شخصياتهم بعبارة أخرى ، كسبا كان يكتز يفصل . وهذه خاصية من الملامح المميزة التي عرفت عن كتاب الدراما ، وكانت سيطرته على الروح التراجيدية وفلسفته التراجيدية تعبيرات ذات دلالة مميزة عن وجوده . حساسية قادرة على نقل التجارب إلى المادة الدرامية . ويصبح هذا القول عن حياة دوستوفسكى برمتها ابتداء من مرحلة المراهقة والعرض المسرحي الذي حملنا عنه في كتاب بيت الموتى إلى استعائته المتعددة . والفصلة بهاملت ومصرية قطاع الطرق لشيلر للتحكم في ديناميات الأخوة كارامازوف ، ولقد وصف توماس مان روايات دوستوفسكى « بانها درامات هائلة حافلة بالمعاهد في بنائها بأكملها تقريبا » . إذ عرضت فيها الأحداث التي تحلل أعماق الروح ، والتي كثيرا ما تنكس في أيام قليلة في مفاوضات سيراليو مغمومة (٢) . « وأترك منذ عهد باكر أن هذه الدرامات الهائلة معدة لكي تناسب العروض المسرحية الفعلية ، فلا غرو لذا أخرجت أول صورة مسرحية درامية للجريمة والمقالب في لندن ١٩١٠ . ولاحظ أندريه جيد في معرض إشارته إلى الأشوس . كارامازوف : « ليس هناك بين جميع المبدعات المتخيلة وجميع أبطال التاريخ ما هو أقل استحقاقا للعرض على المسرح (٤) » .

وفي كل سنة من السنوات ، تزداد طولا قائمة الاعادات الدرامية . روايات دوستوفسكى . ففي شتاء ١٩٥٦ - ١٩٥٧ وعدها عرضت تتبع مسرحيات دوستوفسكى في موسكو من بينها المقامر لسيرجي بروكليف والأخوة كارامازوف لأنتون يرمياتشيك وأويرا ليوش يانتشيك الغربية - وإن كانت شديدة الاثارة : « في بيت الموتى » .

واستعان باحثون يعمدون الاختلاف كل منهم عن الآخر مثل . شواريس وبرديف وشمتون وشيتفان تسفايج بمصطلحات الدراما عند تمتعهم من دوستوفسكى . ولكن لم يحدث إلا بعد أن اكتفيل

•••Dostojevski — Mit Maassen : Thomas Mann  
(Neue Studien, Stockholm 1948).

(٢)

Dostojevski : André Glé (٤) ( باريس ١٩٧٢ )



أرشيف محفوظات دوستوفسكي ( التي ترجمت بعض أجزاء منها ) أن أصبح في أماكن القارئ العام ملاحظة استمرار وجود العنصر الدرامي في منهج دوستوفسكي . فبالمنظر الآن تقديم بيان تفصيلي عن كيف تصورت روايات مثل الجريمة والعقاب والأبله والمعموس والأخوة كارامازوف تبعاً لمفهوم السيناريو عند هنري جيمس ، وأنهما نماذج لنوع الروي التي أشار إليها ليفيس (٥) في معرض كلامه عن « الرواية كدراما » . وكثيراً ما يحدث عند فحص هذه التوليفات والتضمينات لعملية الإبداع ، أن تترك الاهتمام بأن دوستوفسكي قد ألف في البداية مسرحيات وجعل من الحوار محورياً أساسياً للرواية ، ثم توسع في الإشارات المسرحية ( التي أقر وجودها صراحة في المسودات ) التي اتخذت شكل ما نسميه الآن السرد النثري ، وحيثما تكشف تقنياته الروائية عن عدم كفايتها ، فإننا عادة نكتشف عصر تلازم مادة السياق أو السياق الزماني هو والمعالجة الدرامية .

إن هذا لا يعني وجوب الحكم على العمل المكتمل والمنشور بعد الرجوع إلى المسودات والمادة التوضيحية التي تتميز بالضرورة بخصيصيتها ، لأن الكاتب لم يقصد نشرها ، ومن ثم فإن مثل هذا الدليل لا يعتمد على التمييز والمقارنة ولكنه يعتمد على المفهومية . وكما قال كنيث بيرك : « إن المثل الأعلى الرئيسي في النقد هو الإفادة من كل ما يصلح للإفادة » (٥) .

## ٢

لم يتغير منهج دوستوفسكي في اختيار الموضوع ، والتزم دوماً بالتعبير من الناحية الدرامية . بينما نرى تورجينييف يبتعد بتصوير أحد الشخص أو مجموعة صغيرة من الشخصيات . وتنبأور الأحبوبة المناسبة نتيجة للمواقف والمواجهات التي يتعرضون لها . أما دوستوفسكي فكان يرى حركة الأحداث أولاً ، وتمتد مبتكراته إلى الجذور الأولى للحادث الدرامي ( الأجنون ) . وغالباً ما يبدأ بجملة أو عاصفة من العنف تقتلع أحداث الانسانية من موضعها وتتمخض عن « لحظات صدق » وتركزت كل رواية من روايات دوستوفسكي الكبرى حول ذروة أحد الأفعال الإجرامية .

F. R. Leavis.

The Philosophy of Literary Form : Kenneth Burke

(٥)

(٥)

( نيويورك ١٩١٧ ) .

ويخطر ببالنا عندما نتأمل أوريست وهاملت وماكبث التوافق العتيق والدائم بين الجريمة وشكل التراجيديا . ولعل الحركة ايندولية من الجريمة الى التفكير ترمز ، على نصو فريد ، الى الانتقال من حالة الاضطراب الى حالة المصالحة والتوازن التي تربط بينها وبين تصورها للعامة ، وفضلا عن ذلك ، فعندما تحدث الجريمة فان هذا يعنى تحول احدى المسائل من حالة الخصوصية الى حالة العمومية ، فبقيا لتعريفها وما يتبعها من اجراءات فان الابواب مستعرض في كل لحظة لمداخلة بيت أحد القلة المحصورين بين ثلاثة جدران اشبه بالمنظر المسرحي . ولا يفوتنا ان نذكر ما يزعمه علماء الانثروبولوجيا عن وجود نكريات وهمية او متصلة عن ملقوس التضحية وراء الأصل الذي انحدرت منه الدراما .

ولم يعمد دوستوفسكى الى « درمزة » الجرائم اعتمادا على حادث تاريخي او خرافة او أسطورة ، ولكنه حصل على مايقته حتى في اديق تفاصيلها من الجرائم المعاصرة او من نوعية الاخبار التافهة (\*) ، التي ينس علىها استبدال رواية الأحمر والأسود . اذ كان دوستوفسكى من ملتهن الجرائد اليومية ، ومن البيانات التي كررها مرارا في رسائله صموية الحصول على الجرائد الروسية أثناء اقامته في الخارج . وتمثل الصحافة عند دوستوفسكى نفس الدور الذي نهض به المؤرخون في حالة تولستوى ، فلقد اكتشف في الجرائد اليومية توكيدا لرؤياه المتوترة للواقع ، ولاحظ في رسالته الى ستراخوف ١٨٦٩ :

« في اية صحيفة يومية اتناولها يقع نظري على تقارير عن وقائع حقيقية تماما ، وان كانت تذهلني كأنها أشياء غير عادية . وينظر اليها كتابنا على انها اوهام ، ولا يبالون بها . ومع هذا فانها تمثل الحقائق الفعلية ، لانها وقائع حدثت بالفعل . ولكن منذ الذي يجهد نفسه بملاحظتها وتسجيلها ووصفها ؟ »

والصلة بين الجريمة والعقاب والوقائع الفعلية حافلة بالمفارقات ، وادعى الى التزييع . ويظهر ان الفكرة الثابتة للرواية قد نمت داخل عقل دوستوفسكى اثناء فترة اعتقاله بسبيرييا ، ونشرت اول حلقاتها في مجلة « المراسل الروسية » في يناير ١٨٦٦ . ويعد هذا مباشرة وفي ١٤ يناير من نفس السنة ، قتل طالب روسي أحد المرابين وخاضعته في ظروف لا يمكن انكار تشابهها في الظروف التي تخيلها دوستوفسكى . وندرا ما تقلد الطبيعة الفن بمثل هذه السرعة والدقة .

وتؤيد دوستوفسكى بمادته الخاصة بقتل روجورجين ( توضع ثلاث فقاظ تحت الحجيم الثانية ) لئاستاسيا فيليبوفنا فى رواية الأبله من اغتيال احد الشبان للجواهرجى كاليكوف فى مارس ١٨٦٧ ، والمسد من لمسات دوستوفسكى الشهيرة كالقماش البلل بالزيت والمطر والذبابه التى كانت تلح فوق جثة ناستاسيا لها أحداث متاظرة تماما فى التقارير التى نشرتها الصحف عن الجريمة ، على أن هذا لا يعنى أن كثوف ه آلان تيت ه الثيرة من وظيفتها الرمزية غير مستندة على أساس ، وأكرر القول بأن الصلة بين المادة الغفل ( بضم الغين ) للواقع الفعلى والعمل الفنى معقدة ، ولها أكثر من جانب على نحو عجيب ، فلقد ظهرت ذباية طنانة فى صورة الحلم الذى حلمه واسكولنيكوف ورأى فيه غرفة القتل فى الجريمة والمقاب ، وعندما استيقظ كانت هناك ذباية كبيرة بالفعل تنقر على زجاج النافذة ، ويمارية أخرى ، فان الظروف الحقيقية للقضية كاليكوف كانت مضاهية لتخيالات دوستوفسكى المسبقة ، كما حدث فى حلم ماسكولنيكوف ، إذ كانت الذباية تلح فى نفس الوقت فى الواقع الخارجى ، وفى التركيبة الرمزية للرواية ، وقد سبق لبوشكين أن قدم مثلاً اشتهر بعد ذلك لهذه المصافاة فى قصيدته « النبى » ( وهى قصيدة طالما أشار إليها دوستوفسكى ) ، ولقد خطرت بباله مثل هذه الأحداث المتناظرة عند بحثه عن الصلة بين مرض الصرع والاستشفاف ، ويخطر بالبال أيضاً طنين الذباية التى كانت تعلق فوق جسم الأمير أندرو فى الكتاب العادى عشر من الحرب والسلام لتولستوى ، والتى ألهات اليطل المتضرر وأعدت احساسه بالواقع .

وربما كان دور الوقائع الفعلية فى أصل رواية الممسوس أكثر تنوعاً ، وكما نعرفها فإن بناء الرواية يمثل حلاً وسطاً متقلباً بين شدات من مشروع رواية مسلسلة عن حياة المخطيء الكبير ورمزة إحدى الجرائم السياسية ، وتلوح محاولة اعتداء كارامازوف على حياة القيصر فى إبريل ١٨٦٦ كاحدى النوازع الأولى التى سماقت دوستوفسكى لتأليف رواية الممسوس ، وإن كانت الجريمة التى ارتكها أحد اللطائف ( أيفانوف ) بناء على أمر زعيم إحدى الجماعات البوضوية ( المدمية ) نيكسايف فى ٢١ نوفمبر ١٨٦٩ هى التى زومت دوستوفسكى بالنسوة التى بنى عليها روايته . فبعد أن نقب فى جميع الجرائد الروسية التى يمكن الحصول عليها فى درسدن ، ركز على قضية نيشيف ووجه لها كل انتباهه بعد أن امرت لجه . وعرة لخرى شعر بالاحساس بأنه قد تبدأ بالجريمة وتوقعها بمحسه . ويفضل فلسفته السياسية التى ترى حدوث نقلة من « المدمية » إلى جريمة القتل ، ومن خلال الأجزاء الاسامية من مسودات رواية الممسوس سميت الشخصية التى أصبحت

تدعى بيوتر ستيبانوفيتش على غرار « نيكاييف » ، وكتب إلى كانكوف في أكتوبر ١٨٧٠ بأنه لم يستنسخ الجسومية الفعلية ، وأن شخصيته للتخيلة ربما لا تتشابه مع شخصية الغوسوى الدعى المتألق اللفظ . غير أن الملاحظات التي كتبها عن الرواية والاستكشافات تثبت بوضوح أنه قد تخيل فكرته ونماها بعد أن استلهم وفاة ليفانوف والفلسفة الشهيرة لنيكاييف . وقضلا عن ذلك ، فائتاء انشقاقه بإبداع الرواية ، أضاف في الواقع فكرة مهمة أخرى . إنها النيران التي اندلعت في باريس أثناء فترة حكم الكومين في مايو ١٨٧١ ، والتي أثارته إثارة عميقة وذكرته بالحريق الكبير لمسان بطرسبورج ١٨٦٢ ، ومن هنا جاء الحريق الذي دمر جزءا من المدينة ، وأدى إلى وفاة ليزا في الرواية .

وبدأت محاكمة نيكاييف في يوليو ١٨٧١ . ورجع دوستويفسكى إلى ملفات المحاكمة بحثا عن التفاصيل المهمة في الفصول الأخيرة من رواية المسوس . وحتى في آخر مراحل تأليف الرواية ، فإنه استطاع ادماج بعض المواد الخارجية ، والتي مثلت - بالضرورة - دور المصادفات في سرده . فمثلا تكشف المسودات أن العبارة الشهيرة التي وردت في صيغة فيرجينسكى بعد مقتل شاقوف : « إن هذا ليس بالأجسراء الصحيح » أنه ليس كذلك . ليس كذلك على الإطلاق ، تردت إلى رسالة كتبها أحد المايفتين من كتاب الفئدرات الدعائية ( فيليبسوف ) ( ٢٨ ) . والحق أن النقد الذي يتعين توجيهه إلى مخطط المسوس هو أنه جاء « ملقما » أكثر مما يجب ، ويتقبل التأثير بالأحداث المعاصرة ، وأدى ذلك إلى تحول رؤيا دوستويفسكى من رؤية كلية إلى رؤية جزئية ، وإلى تعميم بعض أجزاء من مخطط المسوس . وفادرا ما حدث - من ناحية أخرى - أن جنوس أحد الأتبياء وخاروفه قد تحققت بصورة ميلودرامية أمام عينيه خلافا لما حدث في حالة المسوس الذي رأى جنوسه وهي تحقق ويرامها رأى العين .

وإذا كانت المسوس قد تضمنت نوازح نبؤية ، فإن الأخوة كارامازوف قد احتوت على جرثومة الانتهاك من خزانة الذاكرة . فلقد اغتال ثلاثة من المبيد والد دوستويفسكى في ظروف عرض عدد من النقاد وعلماء النفس أحكاما بشأنها يمكن مقارنتها بالأحكام التي صدرت في الرواية . غير أنه في معالجة دوستويفسكى لقضية قتل الأبناء كانت هناك مؤثرات فلسفية وعناصر مرتبطة بالواقع كانت في متناول يديه ، إذ كان الصراع بين الأجيال ، وبين الليبراليين في أربعينات القرن التاسع عشر وأخلافهم المتطرفين هو الموضوع السائد في روسيا ، وتأثر بسه

دوستوفسكى ، وتأثيره أيضا تورجينيف وتولستوى الذى كان عنوان كتابه « اثنان من الهوزار » فى الأصل « الأب والابن » . وفى هذا الصراع كان قتل الأب يرمز الى استبعاد المطلق . وعلاوة على ذلك ، فعندما ألف دوستوفسكى روايته فإنه رجع الى الوقائع التاريخية (\*) التى وردت فى كتابه بيت الموتى . وكان أحد رفاقه فى السجن من النبلاء ( ايلنفسكى ) قد اتهم زيفاً بقتل أبيه فى مدينة توبولسك . واطلق سراح ايلنفسكى بعد عشرين سنة من الاعتقال ، ولقد صبرت توبولسك فى بعض الملاحظات الباكورة للرواية .

ومعنا قضيتان جنائيتان معاصرتان ساهمتا أيضا فى تناول دوستوفسكى لقتل فيودور بافلوفتش كارامازوف . ولقد اشارت المسودات الأولية مرارا الى اغتيال صباية من المجرمين للمدعو فون زون فى نوفمبر ١٨٦٩ ، وفى مارس ١٨٧٨ حضر دوستوفسكى محاكمة فيرا زاموايش التى سمعت لقتل مأمور شرطة اشتهر بشراسته ( ترييوسف ) والتقط دوستوفسكى من أحداثها مادة محاكمة ديمتري كارامازوف . وفى نظره هناك صلات روحية بين عملية قتل الأب ومحاولة احمده الراهبين اغتيال القيصر ( الذى ينظر اليه على انه أب الشعب ) او أحد ممثليه المختارين . ومن الموضوعات الأخرى ذات الأهمية الكبرى فى الرواية المسلك الاجرامى تجاه صغار الأطفال . وهو مثل عكس لعملية قتل الآباء . وسأعود الى مصادرها الأدبية ومفصلاتهما تفصيلا . ولكن مما يستحق الذكر فى هذا المقام ان نذكر ان عددا لا بأس به من الأعمال الوحشية التى ارتكبها ايفان كارامازوف ، وأرجع مسئوليتها لله منقول عن الجرائد اليومية المعاصرة والملفات القضائية . وقد اشار دوستوفسكى لبعضها فى كتابه يوميات كاتب . واسترعت الأخرى انتباهه عندما كانت بعض أجزاء من الرواية كارامازوف قد اكتملت بالفعل . وتزد دوستوفسكى ببعض ابيض تفاصيله من حادثين مجريدين من الاتسانية هما قضية كرونبرج وقضية برونست التى نظرت فى خاركوف فى مارس ١٨٧٩ . ولم تتضمن ملفصات دوستوفسكى أية توقعات للتحريات الأولية ، ولقد استخدمها من مقابلته لكونى (\*\*) ومساعد التنازها على تعميق فهم الرواى للاجرامات القضائية . ومن بين المصادفات العجيبة للاحتكاك بين تولستوى ودوستوفسكى أن يكون كونى هو الذى أوحى لتولستوى فى خريف ١٨٨٧ بالفكرة التى بنى عليها موضوع روايته « البعث » .

Faits divers.  
F. F. Kony.

(\*)  
(\*\*)

هذه هي بعض مقومات الخلفية الفعلية للروايات الكبرى  
لنوستوفسكي بعد اختصارها وصياغتها في صورة نمطية . انما تشير  
الى معنى واضح . ان تظفورت مخيلة نوستوفسكي حول صعود الأفعال  
العنيفة وحول أحداث شديدة التماثل في الطبيعة وفي الاحتمالات المتقربة  
عليها . وشكل الدراما كامن في مضطرب رواية الجريمة والعقاب ورواية  
الاخوة كارامازوف بعد التأثير بلاغيا بموضوع أوديب او هاملت . وهناك  
تباين حاد بين أسلوب نوستوفسكي في اختيار مادته وصيغ تناوله وبين  
نوستوفسكي ، ويساعد على الاستقارة .

ولقد اتبعت تقنيات نوستوفسكي وأساليب حرفته التي تميز بها  
من متطلبات الشكل الدرامي . فالصوارفها يتصاعد من الايامء ،  
وينتزع من السياق العردي كل الزوائد والنوافل حتى يقدم صراع  
الشخص مجرماً ومائفاً . ويعتمد قانون الانشاء الروائي على تركيز  
الحد الأقصى من الجهد على أصغر حين مستطاع من المكان والزمان ،  
فالرواية هذه تمثل أعلى نموذج « لشمولية الحركة » وفقاً لتعريف  
هيجل للدراما . وثبتت مبادئ نوستوفسكي وكشاكيله بما لا يدع  
مجالاً لشك انه كان يتخيل ويؤلف وكأنه يكتب للمصرح .

ولنتأمل مثلاً استهلالين من الاستكشافات القصصية لرواية الموسوس :

● ايضااجات بين ليذا وشاتوف .

● شبح نيكاييف في أسلوب خلسناكوف :

● والشكل الدرامي

● الاستهلال اعصادا على مشاهد شتى متلاحمة في احبركة  
واحدة .

وللتوبيه بخلصناكوف بطل مسرحية الفتش المام لجوجل لها  
أهمية واضحة ، فلقد تخيل نوستوفسكي شخصه ومواقفه وكأنها  
تدور على المسرح عندما كتب مضطرباً تقريبياً ( استكشاف ) للرواية .  
وتحقت النغمة الصميمة لدنول نيكاييف - فيرخوفنسكي من خلال  
عملية رنين ، استعان نوستوفسكي فيها بكونيبيبا جوجول التي اضطلمت  
بدور ينكرنا بالشوكة الرنانة في عالم الصوتيات ، او تأمل لغته المختلة،  
التي عمد فيها نوستوفسكي - مثلاً كان هنري جيمس يفعل ، الى  
اجراء محاورة مع نفسه :

● ألا تتنبعث الصعوبة من طريقة السرد ؟ فبعد المباشرة التي ورنيت فيها الكلمات : عليك أن تمد نفسك لعيد ميلادك عند آل دروزدوف وليزا ، ليس الأنسب مواصلة الكلام بطريقة الدراما ؟<sup>١</sup>

وفي نطاق ما يمكن أن يتحقق عن طريق النثر السردى ، كان هذا على وجه الدقة هو ما لتجه دوستوفسكى للقيام به .

وكما سنرى فيما بعد مع المزيد من التفصيل ، فإن الروح الدرامية مضمرة في الغضة السائدة والتي لا يمكن الخلط في تقديرهما وفي لزوميات الراوى اللام استعانة به دوستوفسكى . فكل متحدث يتكلم بلغة المخاطب المباشر ، وفيما يحتمل أن يكون أكثر كلفة تعبيراً عن شخصيته : « رسائل من العالم السفلى ( القاع ) » ارتدت العلاقة بين « الأنا » والمستمعين رداء ريتوريتا الدراما ( البلاغة الدرامية ) .

ولاحظ جوته في رسالة كتبها إلى شيللر في ديسمبر ١٧٩٧ « أن الروايات التي تتخذ شكل الرسائل يحكم طبيعتها تنقسم في جملة ما يطالعها الدرامى » . وهذه الملحوظة في سطحها فيما يتعلق بأول رواية كتبها دوستوفسكى<sup>٢</sup> . فقد صيغت رواية المساكين في شكل رسائل ، وربما مثلت النقطة من رغبة دوستوفسكى الكتابة للمسرح ، واتجاهه بعد ذلك لتكييف السيناريو حتى يوائم الرواية للنثرية . وأردف جوته في نفس الرسالة في معرض سعيه لتفنيذ القروق بين أنواع الأدب : « ليس بوسع المرء التفاضل عن الروايات المعقدة على السرد (\*) عندما تكون مختلطة بالحوار » . وكان الحوار الدرامى هو ما خطر بباله .

وأثبتت روايات دوستوفسكى : الجريمة والعقاب والأبله والممسوس والاختوة كارامازوف عدم صحة قوله . إذ تعد هذه الروايات من الناحية الأدبية « مخلوقات » للحركة الدرامية . ففيها الحوار مشحون بأعظم قدر من المعانى ، حتى غدت ما سماه بالكمور « لغة اتخذت شكل الأسماء (\*\* ) » . وربما ساعد النثر الذى يربط الحوارات على إضفاء صورة التشابك بين الأحداث ، ولكنه لا يستطيع إخفاء المخطط المصمم فى صورة مشاهد ، ولعلّه بالأحرى يعمل كشيء أشبه بإرشادات المسرح التى تلقى الضوء على ما يجرى فى كوالس الأحداث .

والشواهد المؤيدة لذلك عند من يطالع دوستوفسكى متعددة فى جميع أعماله الكبرى ، غير أنه ليس بالمفطور تبين مدى تشابهها بأعراف الدراما وقيمها فى صورة أوضح من صورتها فى القصور الاستهلاكية

Erzählende.  
Language as gesture.

(\*)  
(★★)

لرواية الأبله • علينا أن نذكر أن هذه الفصول تستغرق مدة لا تزيد  
عن أربع وعشرين ساعة •

## ٣

تتميز أشكال الزمان في الأدب بتعقدها • فالشعر الملحمي يحدث  
احساساً بالنقص الطويلة ، والواقع أن أحداث الإلياذة والأوديسسا  
لا تستغرق أكثر من خمسين يوماً • وعلى الرغم من أن الترتيب الزمني  
النفق لاحداث الكوميديا الالهية لدلتى مسألة تمتل للخلاف ، الا انه  
من الواضح ان الشعر لم يتناول احداثاً تدوم أكثر من أسبوع • غير ان  
لللمعة تستعين ببعض أعراف مهله ، كما يحدث عندما تدمج أصاحا  
وفقرات اللالات (\*) في المرد الرئيسي ، أو في الاستطرادات الطويلة  
التي تروى فيها أحداث التاريخ السابق لأحدى للشخصيات أو الموضوعات  
كحلل المهبوط إلى المالم السفلى أو صعوده إلى عالم أسفى • وتعلل  
مثل هذه الوسائل مؤقفاً تدفق أحداث هيكلة الللمعة • ان هذه الموفيات  
التي وصفها جوته « بأنها تفصل تيار الأحداث عن غايتها قد اعترفت  
بها بالفعل نظريات اليونانيين باعتبارها أساساً من مستلزمات الللمعة •  
لهى من مستلزمات النوع الأدبى الذى تستند آياته الأساسية على  
التفكير والتنبؤ •

ويصبح مكن ذلك من الدراما • غير أن فهم سر هذه الظاهرة قد  
تعرض للفتنم من تأثير المواشى التي أضافتها حركة النهضة وحركة  
المذهب الكلاسيكى الجديد إلى ملاحظات أرسطو الشهيرة عن « وحدة  
الزمان » • إذ كان القصد من محاولة أرسطو الأساسية « الحفاظ بقدر  
الامكان على حصر الأحداث في نطاق دورة واحدة من دورات الشمس ،  
أو ما يقرب من ذلك » - كما ذكر همفري هاوس في تحقيقه المفاحص  
« موقر المارقة الأولى بين الطول المادى لنوعين مختلفين من الأعمال  
الفنية باعتبار طول الللمعة يناهز الآلاف من الأبيات الشعرية ، ولا يزيد  
طول التراجيديا عن أكثر من ١٦٠٠ بيت من الشعر (٦) » • وعلى عكس  
بعض نظريات المذهب الكلاسيكى الجديد فليست هناك أية شواهد فى  
الممارسة العملية لليونانيين على أن العرض المسرحى تساوئ فى طوله  
هو والأحداث المتخيلة فى العمل الفنى ؛ ففى بعض مسرحيات أوريبد (٨)،

Recitation.

لندن ١٩٥٦ •

Aristotles Poetics — Humphry House. (\*\*) (٦)

Colonus مثل Eumenides و Suppliants ومن الممثل فى اوديب فى (٦)

(٦)



هناك بعض شغرات زمنية جوهرية بين الأحداث المتعاقبة • وما قصده  
 دريبلو بالوحدات الثلاث ووحدة الفعل التي تضم كل شيء هو ادراكه  
 ما تقوم به الدراما من تركيز وتكثيف وعزل عن المادة المتناثرة للتجربة  
 العانية لحالة صراع شامل محدد تحميده صابرها ومصطنعها • فكما ذكر  
 الدكتور جونسون في تمهيدته لشكسبير : « ليس هناك شيء ضروري  
 للحكاية » • وأترك ذلك جليها الشاعر الايطالي عندما رفض التقسيم  
 الذي أتى به العالم كاستلفترو • فقد ذكر في إحدى رسائله عن وحدتي  
 الزمان والمكان في التراجيديا (\*) « ان الوحدات الثلاث تعنى القول بأن  
 الدراما تخلص وتكشف الاحداثيات المكانية والزمانية • وإن بلغ ذلك  
 أحيانا حد المسخ ، حتى تحقق تأثيرها الضائل ، فهي تحول ما كان  
 في الأصل أحيانا غير متواصلة ومقطعة بما لا يتناسب معها من  
 أحداث إلى أحداث مرتبة في خط مصطنع ، أي أن الكاتب الدرامي يستعمل  
 شفرة أو كود » (\*\*) ، فلا يستبقى أي شيء سوى ما يناسب الضرورة  
 اللازمة ووثوق الصلة بالموضوع ( فإين زوجة لير ؟ ) • وكما ذكر الدكتور  
 جونسون في تمهيدته لشكسبير ! « ليس هناك شيء ضروري سوى  
 وحدة الفعل » • وإذا لم يتوافر هذا الشرط فإن الهنات الجوهرية للترتيب  
 الزمني للأحداث لن تفسد الإيهام الدرامي • والحق أن مسرحيات شكسبير  
 القائمة على الترتيب الزمني قد أثبتت أن وضع طول الزمان المصور في  
 الأوبركة بجوار طول الزمان الذي يحتاج إليه للمعرض قد حقق نتائج  
 درامية خصيبة •

وورثت الرواية هذه التعقيدات وإساءات الفهم • وبالإستقامة  
 المتفرقة بين أولئك الروائيين الذين دفعهم الإحساس بالزمان إلى الميل  
 إلى أعراف الملحمة ، وأولئك الذين أدركوا الزمان في صيغة درامية •  
 فعلى الرغم من أن الرواية النثرية تقرا أكثر من كونها تُلقي أو تؤدى  
 مسرحيا ، فإن المسرحية عندما تقرا تؤثر على العقل تأثيرا مائلا  
 للمسرحية عندما تمثل • وعلى عكس ذلك ، فإن الرواية المقروءة تؤثر  
 في الخيال مثل الأحداث عندما ترى ، ومن ثم فإن كاتب الرواية النثرية  
 لا يقل عن الكاتب الدرامي شعورا باستمرارية مشكلة الزمان العقبى  
 والزمان التخيل • وجاء أبرح الحطول وأقدرها على تحقيق الهدف في  
 ملحمة الأوديسا • وفيه فرض نظام ترقيت مزيج – ودراسي بالتبعية –  
 على المادة التي كان بناؤها ومتدعياتها ملحيا سافرا •

Lettre à M.C. — sur la unite de temps.

(\*)

(\*\*) هيلسوف أنجليزى من العصر الوسيط ، لحل أشهر ما شاع من فلسفته هو

شغلته •

وأدرك دوستوفسكى الزمان من منظور الدرامى ، وتعامل فى كتابه الخاصة برواية الجريمة والعقاب عن ماهية الزمان ، وأجاب عن ذلك بالقول : « الزمان لا وجود له » . إنه سلسلة من الاعداد . فالزمان علاقة بين الوجود واللاوجود » . واعتمادا على شعوره الفطرى ، اكتشف إمكان تركيز الأفعال المموسة والمتعددة فى أقصى مدى زمنى يستطاع التوفيق بينه وبين المعقولة . وساهم هذا التركيز على نحو ملحوظ فى تمييزه عن الأساس بالكابوس ، وفى قدرته على التلميح واستخدام اللغة مجردة من كل ما يلين عريكتها أو يعبر عن الاممال ، وبينما كان تولستوى يتحرك حركة أشبه بالمد والجزر ، ويتدرج فى حركته ، رأينا دوستوفسكى يلوى الزمان ويحصره ويحدده . فليدجرده من فترات الفراغ التى تعد من مستلزماته . وعدم الى شغل الليل بالأحداث مكثفة قريته من مظهر النهار . إذ كان يخشى أن يؤدى النوم الى إحصاء السخط أو تشتيت البض الذى يولده الصراع بين الشفوص ، فالأيام . عند دوستوفسكى هى الأيام المهلوسة المقيضة « كالأيام البيضاء » فى سان بطرسبورج ( وهو عنوان لحدى رواياته ) ، ولعبت الأيام المقفرة ، التى صاندها الأمير اندرو فى أوسسترلنيس ، أو الفراغات العميقة بين النجوم التى اشمرت ليكن بالهدوء والسكينة ( عند تولستوى ) .

ووقع الجانب الأكبر من رواية الأبله فى ظرف ٢٤ ساعة ، ولم تستغرق حشود الأحداث التى رويت فى رواية المسوس أكثر من ٤٨ ساعة ، كما أن جميع الأحداث ما عدا المحاكمة فى الاخوة كارامازوف وقعت فى خمسة أيام . وتعد هذه المظاهر من الملامح الجوهرية فى رؤى دوستوفسكى ونواياه ، والأمر بالمثل فيما يتعلق بالاختصار الموهل فى الزمان الذى يفصل بين أوديب الملك وأوديب المتمسول ، وناظرت السرعة التى استغرقتها كتابات دوستوفسكى بين الفنية والأخرى ( إذ نونت رواية الأبله فى ٢٢ يوما ) سرعة إيقاع أحيواكات رواياته وقسوة اندفاعها .

وحديث الجملة الاستهلاكية لرواية الأبله سرعة الأحداث « فقرة نهاية نوفمبر وأثناء فترة الغضب التى تعقب نوبان الجليد ، وفى الساعة التاسعة صباحا ، كان القطار بين وارسو وبطرسبورج يقترب من نهاية رحلته ، بعد أن سار بأقصى سرعة له ، وتشاء المصادفة التى تعد عنصرا ضروريا لى تصور الارتباط بين الأحداث عند دوستوفسكى أن يجلس الأمير مويشكن فى مواجهة روجوجين ( مع تحليل الجيم الثانية ) فى نفس عرية الدرجة الثالثة . وهذه القرابة فى المكان من قبيل التمرير بصلاتهما ، لأنهما يمثلان جانبين لما كان فى الأصل شخصية مركبة واحدة .

وجاءت هذه الاستعانة بالازدواج أو بالثنائيات أكثر ارتقاء وتعقيداً مما جرى في القصة التي كتبها دوستوفسكي في بواكير حياته الأدبية ، وكانت متأثرة بطابع الشاعر الألماني هوفمان ، واسمها جوليا ركين وإن كانت هذه الشخصيات قد اتخذت شكل الثنائيات رغم ذلك ، وبالمنور تتبع الانقسام بين مويشكن وروججين من خلال المراحل المتعاقبة من التذبذب وعدم الاستقرار عند رأي واحد في مسودات الرواية ، ففي البداية كان مويشكن شخصية متناقضة على غرار شخصيات بايرون ، أو صورة كاروكتورية لشخصية ستافروجين في رواية المسوس . ففيها يتشابه الخير والشر ، ويذكرنا اسمه بكلمات مثل « الجريمة » و « الاغتصاب » و « الانتحار » و « سفاح القربى » ، وفيما تعتبر الخطئة السابعة لرواية الأبله ، يتساءل دوستوفسكي : أئن من هو مويشكن ؟ هل هو وغد مريع أم مثل أعلى حائل بالأسرار ؟ ثم بعد ذلك تبرق بارقة اكتشاف كبير من خلال الكشكول :

انه أمير ، وبعد السطر قليلة بل أمير وساذج كانه طفل من الأطفال (٧) »

قد تبدو هذه الناحية قاسية ، غير أن ما جرى لشتافروجين واليوشا كارامازوف يبين أن هذا اللقب الرفيع يحمل في طياته تشعبات متناقضة في لغة دوستوفسكي .

لمويشكن شخصية مركبة ، وسنكتشف فيها جوانب من المسيح ودون كيخوته وبيكوك ( عند نيكز ) ، وأنه أيضاً من الحمقى القديسين في التراث الأوروبي . أما صلاته بروججين فلا تحتل أي لبس ، فروججين يمثل خطيئة مويشكن الأزلية ، فبمقدار اتصاف الأمير بصفتان الامتنان ، وتعرضه بالتهمة للسقوط ، فمن المعثور أن ينقل الشخصان رفيقين لا ينفصلان . فهما يخلان الرواية معاً ، ويخرجان منها إلى الهلاك الذي سيترضان له سوياً . ففي محاولة قتل روججين لمويشكن تلاحظ المرأة العادة للانتحار ، ويسئل تقاربهما الذي لا ينقسم إحدى الحكايات الرمزية على طريقة دوستوفسكي عن الوجود الضروري للشر عند بواية المعرفة . فعندما يلزع روججين من مويشكن فانه ينهار

---

(٧) اشار من اشرفوا على نثر Notebooks طبعة Pléiade في أن

كلمة أمير قد كتبت على نحو يوحى بغيره ، دوستوفسكي على الموقف المحوري الذي سيقع عليه روايته . غير أن لقب الأمير لم يكن قد تحدد بعد لمويشكن ، والأصح هو أنه نسب إلى شخصية ثانوية في التصوير الأصلي للرواية ، ولم يتفق الاثريجياد ادراكه دوستوفسكي أن الأمير ليس شخصاً آخر غير الأبله بالذات .

مرة واحدة ، وتظهر عليه علامات الجحش . فلولا الظلمة ما أمكننا ادراك طبيعة للنور ؟

وأيضا في مقصورة القطار يوجد شاب في حوالي الأربعين من عمره « يرتدى رداء رثا ويبدو عليه مظهر الكاتب الحكيم ، ويتميز بأحمرار أريئة ألفه بهوجه ملطخ بالبقع » ، وليبيديف واحد من جمهرة الشخصيات الغريبة ، وأن كانت تتمتع بشخصية لم تتعرض للانفصام ، واعتاد دوستويفسكى اختيار هذه النوعية للأبوار الثانوية التي تلف حول أبطاله . وبعد أن نشأ هذا الصنف من الناس في المدينة وتطبع بطباعها نرى أتباعه يتجمعون بمجرد اشتغالهم رائحة الحطب أو الفضيحة ، ويقومون بدور المقتربين والكورس معا . وخرجت شخصية ليبيديف من معطف الكاتب المثير للأسى في رواية جوجول : المعطف ومن شخصية السترميكاويير - وهو من الشخصيات التي تأثر بها دوستويفسكى تأثرا عميقا . ويهرع ليبيديف الذي تذكرنا شخصيته بمارميلايوف في رواية الجريمة والعقاب وبشخصية ليباركين في رواية المسوس ، والكاتبين سفيريوف في الاخوة كارامازوف ( وقد اختيرت هذه الأسماء بقصد من قبيل التحقير من شأنها ) يهرع لكي يلقى المثوبة أو الصط من شأنه على يد الأتقياء والأقوياء . إذ كان يمينا مثل اقترانه كالطفيليات التي تعيش في معارف الأسود .

ورأس مال ليبيديف الأحدث رصيد ضخم من الثروة التي تنساب من فمه في اللحظات الاستهلاكية من رواية الأبلة بايقاع مجلجل ومرجف يذكرنا بصوت القطار ، ويخبرنا بكل ما نحتاج الى معرفته عن آل ابانشين الذي يمت إليهم مويشكن بصلة قرابة غامضة ، ويبتزج من الأمير الاعتراف بعلاقة آل مويشكن الذين ينتمون الى أعلى درجة من درجات النبالة ( وهنا تلميح خفي خافت الى الأصل الملكي للمسيح - كما اعتقد ) . وعرف ليبيديف أن روجوجين ورث ثروة طائلة ، وينطلق بالثرثرة عن الجميلة ناستاسيا فيليبوفنا ، بل ويعرب عن ارتباطهما بتوتسكي ، ويتحدث عن صداقة توتسكي للجنرال ابانشين . وبعد أن شعر روجوجين بالضغط على حمق الرجل الصغير كشف عن افتتانه المحموم بناستاسيا . وقد تطلعت سرعة المحاورة وحنتها وغلوها من الحطيات الى ما بدا صورة من المرض الفج . فقد اثبتنا بخيبة الأمل لقبولنا صيغة بدائية من أعراف الدراما . أنها الإعتماد على المحاورة في نشر أخص خصوميات الإخبار والمشاعر .

وبعد أن وصل القطار الى سنان بطربورج ، انضم ليبيديف الى اتباع روجوجين . وهم مجموعة من المهرجين والمذنبين من المجتمع

والقوانين الذين يعيشون عائلة على الحيوية الشيطانية لسيدهم وهباته .  
 وأما وصف كينيدي بأنه كان عاجزاً عن فعل ما هو أفضل ، وأن مونيشتن  
 كان بلا بيت يأويه أو كان أقرب إلى اللعنمين الذين لا متاع عندهم فمن  
 لزوميات طابع دوستوفسكى . ولأحظ ليويتل تريفلتس « أن كل موقف عند  
 دوستوفسكى مهما كان حظه من الروحانية يبيّن من نقطة ما من الكبرياء  
 الاجتماعي ويعتمد محدود من الرويلات (٨) » .

وهذه نقطة مضطلة لذا نظر إليها على أنها توصي بأن ما يتحكم في  
 كل الأوضاع هو الناحية الاقتصادية واستقرار العلاقات الاجتماعية ،  
 كما نلاحظ على الأخص في روايات بلزكه . فراسكولنيكوف في حاجة  
 ماسة إلى عدد محدود من الرويلات ، ويمتثل معه في هذا الشأن  
 نيميرى كارامازوف . ومن الحقيقى القول بأن ثروة ريجوجين قامت  
 بفور حيرى في رواية الأبله . غير أن المال المصنوع لم يكن قط مكتسباً  
 على نحو واضح . فهو لا يعنى استمداده كمقابل لأحدى الوظائف  
 الروتينية ، أو من طريق عملية من عمليات الأيتران التي يستنزف رجال  
 المال عند بلزكه طاقاتهم في سبيلها . فأبطال دوستوفسكى حتى المعدمون  
 منهم يمتنعون دوماً بالفراغ الذي يسمح لهم بارتكاب أعمال فوضوية أو  
 بالتورط الكامل في نواح لم تدرس هوائيتها . أنهم منتشرون أمامنا ليلاً  
 ونهاراً . ولا أحد بحاجة للذهاب إلى أحد المصانع أو إلى بيت من بيوت  
 العمل لتصيدهم . ففوق كل شيء ، فإن استعمالهم للمال له دور رمزى  
 غريب ومنصرف أشبه بما يحدث في حالة الملوك . فهم أما يصرقونه أو  
 يكتنزونه حول أجسامهم .

وبينما يحيط هوسبروس وتولستوى بشخصهم « بأشياء لا حصر  
 لها » وبالمشاغل اليومية وبالأعراف التي تتخلل تجاربهم المألوفة ، فإننا  
 نرى دوستوفسكى يقدم شخصه كمجردات عارية . ففي الدراما ،  
 المجرد أو العارى يواجه الجسد أو العارى . وكما كتب لوكاش : من  
 المنظور الدرامى ينظر إلى أية شخصية وأية صفة سيكولوجية للشخص  
 لا تكون لازمة لزوماً كاملاً للديناميات الحية للتصادم على أنها زائدة  
 عن الحاجة (٩) . « ويهيمن هذا الجلبا على فن دوستوفسكى . فمثلاً  
 راينا مويشكن يفترق عن روجوجين في محطة السكة الحديدية ، ويتجه  
 كل منهما في اتجاه معاكس لاتجاه الآخر ، بيد أن « ديناميات التصادم »

---

(٨) Lionel Trilling في كتاب "Morals and the Novel" نشر  
 نيويورك ١٩٥٠ The Liberal Imagination  
 (٩) George Lukacs : Die Theorie des Romans ( برلين ١٩٧٠ )

ترغبهما على التحرك في مسارات ضيقة الى أن يصطلما ويتكرر اللقاء بينهما في كارثة نهائية .

ويصل مويشكن الى جولية بيت الجنرال إبانشين حوالى الساعة الحادية عشرة . ويستحق النظر تكرار ذكر الساعة ، لأن الروائي يعتمد على ذلك في ممارسة جانب من التحكم في الخطوة المهلوسة لسرده ، وهي غرفة الانتظار بيروج الأمير الذى نزع الآن الى الكشف عن سذاجة حكمته بكل ما فى قلبه لأحد القدم ، فيشعره بالذمول . وما فطه دوستوفسكى فى هذا المشهد يمثل الحالة التى تليقنا فيها الكوميديا الى درجة تشعبرنا بحالة من الأسى يتعذر التعبير عنه . ومع هذا فإنها تظل توصف بالكوميديا ! وأثبت دوستوفسكى امتنانيته فى هذه الناحية ، ويتمتع مويشكن بغورية الإدراك ، وهي صفة من صفات الملائكة . فى حضرته نزاح جانبا جميع مفردات الحياة ومعلوماتها ، وينتهى أمر التكتم والتدرج فى المعرفة وتكنيك الحديث وما فيه من تمهل وتمتع . أن كل ما يلمسه الأمير لا يتحول الى ذهب ، وإنما الى شفاوية .

ويقرده سكرتير الجنرال إبانشين : « جامزيلا أرد اليانوفتش أو « جانبا » الى الجنرال . وتمشيا مع مصادفة من المصادفات الكامنة فى الطريقة الدرامية يتصايف أن يكون هذا اليوم هو عيد ميلاد ناستاسيا ، الخامس والعشرين . وقد وعدت أن تعلن فى هذا اليوم قرارها الخاص بالزواج من جانبا . ويؤيد الجنرال هذه الزيجة لأسباب لا يعرفها أحد غيره . ولقد أعطت ناستاسيا « جانبا » صورة فوتوغرافية كبيرة لها . وقد قدمها لخبوهم ، والصورة من بين تلك المقتنيات المسائية ( مثل صليب مويشكن ومطواة روجوجين ) هناك صورة مماثلة تمهد لدخول كاترينا نيقولفنا فى « الشجباب الضام » لدوستوفسكى ، وتساعد مثل هذه الصور على ربط المتأثرات المتنوعة فى المرء وتخلق منها وحدة متماسكة .

ويحق مويشكن فى الصورة ، ويرأها « رائمة وجسيلة » ، والظاهر أنه اكتشف فيها شيئا أكثر مما أدركه من عرفها السيدة معرفة فعلية ، وعندما سأل مشيونه روى ما سمعه من روجوجين فى مقصورة القطار فى الصباح الباكر من ذلك اليوم . مرة أخرى تبقو لنا سقالات عرض دوستوفسكى كأنها شرم دارج ومتكلف ولكن التأثير المستمر لتعامل النكاد الدرامى مع مادة قد استوعبتها ذكرتنا استيعابا كاملا تحول دون استجماع هذا الانطباع لقوته .

ومشامر جانبا نحو الخطوية المقترحة متناقضة . فهو يعرف أن مشروع الزواج قد اقترحه توتسكى وأيضا الجنرال لمواقع خيئة ، بل

ومنفرة ، ولكنه متعطف للثروة التي يستتال عليها من الأوصياء ، وبعد الثانية عشرة والنصف بقليل يقامر أبائشيين الغرفة . ولقد وعد بمساعدة مويشكن لكسب عيشه وحته على الإقامة بصحبة امرأة جانيا ، وترك السكرتير هو والأبله فى صحبة الصورة .

« أنها صورة إحدى المعتزات بنفسها ، أو بمعنى أصح الشديدة الاعتزاز بنفسها ! ولا أستطيع أن أقرر هل هى خيرة وحنون أم لا .. آه لو أنها كانت خيرة فحسب ، أن هذا قد يصلح كل شيء ! »

واصل جانيا كلامه : « وهل ستتزوج امرأة من هذا القبيل الآن » قالها دون إبعاد عينيها المضطربتين عن وجه الأمير .

« لا أستطيع أن أتزوج قط » هكذا قال الأمير : « فلنا مريض »  
« وهل يتزوجها روججين ؟ هل تعتقد ذلك ؟ »

« ولم لا ؟ بالتأكيد » اعتقد أنه ربما فعل ذلك ثم لفتها فى بصـر  
« أصبح ! »

وما كاد الأمير يتفوه بأشـر كلمة من كلماته حتى رأينا جانيا يرتجف رجفة خفيفة ، بعدها كاد الأمير يبكى . . .

إن خلاصة رواية الأبله كلها كامنة فى هذا الحوار المتبادل . فلقد لمح مويشكن لكبرياء ناستاسيا وعرضها المزق ، وحاول الكدب عن لغز جمالها : « إن كل شيء سيكون على ما يرام لو أنها كانت خيرة »

( وهى كلمة يتوجب علينا النظر الى معناها اللاهوتى الشمولى )  
لأن صفات ناستاسيا الأخلاقية هى التى منقرت فى نهاية المطاف حيوات باقى الشخصى ، فلقد شعر جانيا بالقوة الهائلة وغير المألوفة لتعاطف الأمير عليها ، وكيف أثبت على نحو غامض ما فى السداجة من إثارة تساعد على الاتجاه بلا قيد نحو الحلول المتطرفة ( الرانيكالية ) وترددت فى يافوخه فكرة زواج مويشكن بناستاسيا . ولقد صدق الأمير بعدم استطاعته الزواج ، ولكن هذه الحقيقة المادية لن تقويه باعتباره لا تزيد عن مجرد حقيقة مابرة من عالم الحقائق ، وما دفع جانيا الى القشعريرة لم يكن الخوف على حياة ناستاسيا ، ولكن الأمر يرجع الى شعوره بأنه فى حضرة رؤيا صافية وتوبة جاءت بغير جهد ، وثلبا الأبله بمصرع ناستاسيا . فلقد أدرك مقومات شخصيتها والوقف الذى لما أن يكون جانيا ( الذى يملك نكاح ملحوظا ) قد عجز عن إدراكه تماما ، أو عمد وعيه المغزوع الى قمعه ، كما يبين لنا من إيماءاته الوحيدة ... يعنى

القشعريرة الخفيفة - التي ترغمننا على التقياوب معها صراحة ، والإحاطة بكل دقائقها ، وأدرك مستوى الدراما التي حققته المحاوره .

ثم يذكر لنا طفولة ناستاسيا وصلتها بالباكرة بتوتسكى \* وأرجو العذرة إذا اضطورت الى تكرار القول بأن التعريف بالخلفية المعقدة يخلق صعوبات أمام الأسلوب الدرامى \* ويوجع مئزق العرض فى الأيله وبروزه لأن انماء الأحيوكة يكاد يكون قد اقتصر على تقنية العرض المعتمد على المشاهد (١) على حد قول آلين تيت \*

ويخطط توتسكى للزواج من احدى كريمات إبانشين ، وميساعد زواج ناستاسيا من جانبا على تيسير الأمور ، وعلاوة على ذلك ، فهناك « شائمة غريبة » بأن الجنرال ذاته مفتون بناستاسيا ، وأنه مطمئن لرضا سكرتيره وحضافته ، وبعد هذه اللصحة ، فقد توافرت لنا جميع الظروف المحيطة ما عدا شيئا واحدا له أهمية كبرى فى أحد المواقف الحاسمة بل وحتى الملهودرامية \*

وفى فترة الغذاء ، تعرف مويشكن الى مدام إبانشين وكريماتها : الكسندر ، وأوليد ، وأجلاليا \* وافقتت السيدة وبناتها ببقاء سريتره وسداجته \* وبعد أن شعر الأمير بجانبيه استلكن ، روى القصة الشهيرة - وأن كانت مثيرة للقشعريرة - لمحاولة اعدام دوستوفسكى التي لم تتم فى ٢٢ ديسمبر ١٨٤٩ ، بعد أن خلفها بفلاحة روائية \* وقد ضمنت حكاية مماثلة فى العديد من قصص دوستوفسكى ورواياته ، ولعلها من الملامح المميزة لأسلوبه التي يلجأ إليها: عندما تقتضى الضرورة للتعريف بشخصه \* وما أشبهها بصرخة الحيوان كاستندرا فى اجامنون التي أعلنت وجود حقيقة مخيفة ثم التمرش لها فى صميم القصيدة : « وعندما اختتم مويشكن مونولوجه تصنته أجاليا بالقول : « ولماذا رويت لنا هذه الحكاية ؟ » \* وهو سؤال مناسب ينتهى بما سيعقب ذلك من هجوم على سر بساطة عقله » \*

ولكن بدلا من أن يجيب الأمور على السؤال فإنه شرع فى الاسترسال يقص روايتين أخريين ( كان قد رواهما بالفعل للخادم وعرفهما القارئ تماما لذلك ) وكان أكثد فى ردة دار ال إبانشين ، وأخيرا قص حكاية بكنز صانعة أن أحد أحداث الفواية والمفطرة ادعى أنه وقع له أثناء اللامعة بسويسرا \* ولعل دوافع دوستوفسكى فى تقديم هذه

The Hovering Fly : فى Allen Tate (١)

نويورك ١٩٤٧ \* (The Man of Letters in the Modern world).



الحكايات المتعاقبة غامضة نوعاً ، وربما قيل إن فكرة المرأة الساقطة والأطفال الذين اهتموا إلى اللبى والملحمة تهينتا للوسط بين المسيح وشخصية مويشكن ، وأيضا لطريقة فهم مويشكن . بيد أن أجاليا تصر على القول ( بحق كما اعتقد ) بوجود واقع بعينه وراء مسلسل الأمير وراء اختياريه لموضوعات أحاديته . ويخلق دوستوفيسكى فى الإفصاح عنه ، ولعلنا ندعش ونصاعل هل ترد البلاغة الملحة التى اتسم بها تناول هذه الحكايات الثلاث إلى المؤلف وليس إلى الشخصية الروائية ، ويزداد استصواب هذا الرأى إذا راعينا كيف مص كسل موتيف من الموتيفات التى تناولها مويشكن أحداثا وردت ضمنا فى ذكريات دوستوفيسكى الشخصية وهواجسه .

وعندما تأمل الأمير « أجاليا » وصفها بأنها تكاد تتشابه فى الحسنى هى وناسناميا فيليبوفنا . وبذلك جمع اسمى المراتين فى حين متقارب واضطر إلى التحدث عن الصورة مع مدام إباندين ، مما أدى إلى غلبان الدم فى عروق جانيا متأثرا بهذا المصق . ولأول مرة خرجت من فمه كلمة « أبله » ، وشعرنا برهج هذه الكلمة ، وتكشفت الأمور تماما من خلال السياق الدرامى ، فقد تبين أن ما يعذب جانيا ليس شعوره المتناقض تجاه ناسناميا فصعب ، التى تزيدها عائلته وإنذا أيضا حبة لأجاليا . ويستأن جانيا مويشكن فى نقل رسالة اليهسا يتوكل فيها أن تظهر بعض علامات التشجيع له . فلما أن أجاليا جادت عليه بنظرة فانه سيكون على اتم استعداد للائتماع عن ناسناميا وتطلعاته المتمحورة للثراء . وعلى الفور تطلع أجاليا مويشكن على الرسالة ، وتكفل السكرتير فى حفرة مويشكن . وعندما الأذنت على ذلك فانها أوجت بنشوء شفاف عندها « بالأبله » ، وبسر القصة الهسترية التى تخيم بقتامة على مسلكها . وبعد أن انفجر جانيا غاضبا من جراء ما تعرض له من حطة ، انبرى للأمير ولعن بلامته المزعومة ، ولكن عندما احتج مويشكن على ذلك – بأدب – تلاشى غضب جانيا ، ودعا الأمير إلى بيته . واتسم الحوار بينهما بذلك التضاد اللفظى فى المزاج ، والذي برح دوستوفيسكى فى التعبير عنه ، فاقصف السرد بالقطع وبفقراته من جانب آخر ، وبالانقلات المباشرة من البغض إلى الحنان ومن الجهر بالصديق إلى إخفاكه ، لأنه كان يؤلف على الطريقة المسرحية ، ويرى تعابير وجوه شخصيه وإيماءاتهم ، وكأنهم يؤدون أدوارهم على المسرح . وعندما سارا سويا نظر جانيا بوحشية إلى مويشكن ، وكان يقصد بدعوته الودودة كسب الوقت ، فقد يكون للأبله بعض النفع . فالتعبير عن

التفاعلات لا تنفص عنا قط ، وتتمكس اثار الجو المحيط بالشخص على لغة الصمد : دوستويفسكى نموذج للروائي الذى تتعين قسراته مع الحرص على الالتزام الدائم بتخييل ما يجرى وكأننا نرى ما يجرى بأعيننا .

ولقد بلغنا الآن بعد الطهيرة ، وبيت جانبا أشبه ببرج من أبراج بابل التى اشتهر دوستويفسكى بتصويرها ، والتى تنطلق من حجراتها الباردة جحافل الشفوح كأنها خفافيش مبهورة البصر ، فمن بينها الكتبة فى بوابين الحكومة من السكارى والطلبة المفلسون والخياطات الجائعات والعدائى الفضليات للمعرضات لأخطار الذئاب ، وأطلسال نرو عيون واسمة ، انهم سلالة « نيل » الصغيرة وكل باقة الشخصيات التى اتحققت بها ديكنز ، وتحفل بهم الرواية الأوربية والروسية ابتداء من أوليفر تويست ( لنيكيز ) حتى ماكسيم جوركى ، فهم يتأمنون على « كليات كهنة مغطاة بأبسطة نهلهة » ، ويتناولون العصيدة التى تحقوى على نسبة كبيرة من المياه ( المخففة ) ويحيون فى رعب دائم من الملاك والبرابيين ، ويتقاضون أجورا زهيدة مقابل غسل الصحن أو استئساخ المستندات الرسمية ، ويطمعون عائلات ضخمة تلير الفزع فى جور مغمم بالكأكبة ، انهم الأصاغر الذين كتبت عليهم اللعنة فى جميع المدن الكبيرة التى يماق إليها ديكنز وأوجين سو اتباعهما الكثيرين ، وما اضافسه دوستويفسكى الى هذا التقليد هو الكوميديا الأقرب الى الوحشية التى تنبعث من اللحظة ، وتصور اسماح صوت الحقيقة بوضوح من أفواه الأطفال ، من خلال الرواية وأيضا من خلال الكتب المقدسة .

والذى مويشكن نفسه وسط خلية من الشفوح المستعذنة مثل والدة جانبا وشقيقته فارغارا وأخيه كولييا - وهو من المراهقين القذرة الذين اصعب دوستويفسكى تصويرهم - ولا ننسى بكتييين ( المعبج بفارغارا ) والدموع فرويشنكو ( وهو من السكارى ) (\*) ووالد جانبا والجنرال ايفولجين ، وهو من افضل الشخصيات التى احسن رسمها وانظار انسانيتهما فى رواية الأيالة ، وقدم ايفولجين نفسه على انه متقاعد سيء الحظ فى نفمة تحمل طابع السخرية المتزجة بالبطولة . وتضمش نكرياته كل شئ بلا استثناء ابتداء من الأحداث « المفبركة » الى الأخبار ( البابية ) من صصف الأمس . وعندما يكتشف امره أو يوضع فى كورنر ، أو يزداد تضيق الخناق عليه وكثف زيف كلامه ، يضطر هذا

---

(\*) Mickawbes : وهى كلمة لم استعمل على معناها .

للفالستاف ( إشارة الى بطل مصرحية شهيرة لشكسبير ) . يضغط الى الإشارة باسئ الى حصار مدينة « كارس » والراضات التي مازالت باقية في صدره ، وساعد وجود مويشكن على اضطلاع بهور العامل اساعدا في الكيمياء . فمجرد اسمه لائ موضوع تتوحد مختلف الشخصى وتتحوّل الى بريق متألّق . فطبيعته مفتوحة لكل تأثير ومن هنا يجيء سحره الذى يسهل درمته ، وتتحدد قيمة كل شخصية بمقدار علاقتها بالأمير وبهاقى المخلوقات الاسمية ، وان كان لكل منها هويتها الخصوصية التي يمكن التعرف اليها والتأكد من طهارتها .

وانطلق جانيا وعائلته يتحدثون عن مسألة زواج ناستاسيا وغادر مويشكن الغرفة ، وسمع جرس الباب :

« دخل الأمير سلسة الباب وفتح ، وتراجع الخلف مندهشا عندما بوغت رؤية ناستاسيا فيليبوفنا ، وتعرف عليها على الفور من صورتها القوتوغرافية التي شاهدها قبل ذلك ، وتوجهت عيناها بالغبغيب ونظرت اليه » .

وهذه أول الأحداث المفاجئة (\*) التي تمحورت الرواية حولها . وجمع دوستويفسكى أبطال شخصه لتقديم « مشهد ضخم » ( وعليك ان تقارن هذا الجمع الخاص برواية الأبله بالجمع الذى ضمه دار ستافروجين في رواية المصنوع ، والمؤتمر الذى التقى في صومعة الأب زوسيم في رواية الأخيرة كازامازوف ) . ولا يقطع الحوار الا عندما تتداخل معه ارشادات المسرح القليلة المتفرقة ( مثل توقف جانيا بلا حراك وهو يشعر بالهلع ) - وتبادل قاريا وناستاسيا نظرات غريبة غى مغزاها .

ويمزق جانيا بين الشعور باليفض والشعور بالاضطراب ، ويتصاعد شعوره باليأس ويتحول الى التشنج عندما يدخل آيوه مرتديا زئ السهرة ، ويشعر في رواية لحدى المفامرات التي وريت في الصنف ، ويعصب هذه المفامرة لنفسه . وتكشف ناستاسيا أمره بقسوة ، وتكشف ما فيها من زيف . وتماثل هى واجلايا فى اندفاعها الهستيرى . وفى حالة القلق الكامنة فى طبيعتها والتي تنفس عنها بالكشف عن النواحي المثيرة للمسخرية فى نفوس الآخرين ، « وفى هذه اللحظة ، سمع صوت طرق عنيف على البوابة الامامية كاد يهشمها » . وفى البندول الرئيس الثانى نرى روجوجين وهو يتقدم مصحوبا بنقر من الأرباش والطفيبين

الذين وصفهم دوستوفسكى بالكورس ، أو لعله يقصد البطانة . ويصف روجوجين « جانيا » بيهودا ( ولطه يقصد بذلك استعثانا على ادراك القيم الرمزية المرتبطة بمويشكن ) ولقد جاء روجوجين لكي يستغل شح جانيا ، وكى يشتري منه ناستاسيا ، ومن الجوانب الاخاذة فى احبوبة الرواية لشعارنا انه اذ باع جانيا « ناستاسيا » فى مقابل العملة الفضية التى سيقاضاها من روجوجين ، فانه سيكون قد خان مويشكن . ولا بد ان يلاحظ ان ما نلاحظه من صعوبة فى ادراك جميع مستويات حركة الأحداث عند قراءتها الأولى يمكن أن يقارن بالصعوبات التى تواجهها عندما نستمع لأول مرة الى مقطوعة معقدة من الحوار الدرامى فى المسرح .

وتناوبت لهجة روجوجين المتشنجة بين الكبرياء الحيوانى ، وشىء أخيه بالشعور الحيوانى بالاذلال ، وقال : « لا تتخلى عني ياناستاسيا فيليوفنا ، التى اكدت له « بنيرة متمالية ساخرة » عدم وجود نية لديها للزواج من جانيا ، ولكنها استعنته ... رغم ذلك طى اعطائها مائة ألف روبيل ، « وشعر جانيا بالفزع من هذه المزايدة » مما حدا به الى استهجان مبلل ناستاسيا ووصفها « بال مخلوقة قليلة المياء » . وافلت الزمام من جانيا وكاد يضرب شقيقته شاريا .

ولكن فجأة أمسكت يد أخرى بيده . وكان الأمير هو الذى حال دون حدوث هذه الصدمة ، وقال باصرار مصحوب برجة واضطراب : « كفى ! كفى ! » وصاح جانيا « هل تنوى اعتراض سيبلى الى الأبد لعنة الله عليه ! » وخفف من قبضته على فاريا ولطم وجه الأمير بمنتهى قوته .

وتصاعدت صياحات الفزع من كل حذب وصوب ، واصفر وجه الأمير ، وأقرب من لون وجوه الأموات ، وأصدق بصره فى وجه جانيا ونظر إليها نظرة قتاب ووحشية غريبة ، وارتجفت شفاته ، وحاول عبثا تجميع بعض الكلمات ، ثم التوى فمه وتحول الى ابتسامة شير مناسية لهذا المقام .

وقال فى نهاية الأمر : « كل شيء على ما يرام ، ولا داعى للمبالاة بى » غير أنني لن أسمح لك بضربها » . وبقية لم يعد يحتمل هذا الموقف وأدار وجهه ناحية الحائط ، وأخذ يهذى بكلمات غامضة ونبرات متقطعة : « أه .. كم ستشعر بالخجل مما فعلت فيما بعد ! » .

هذه فقرة من أعظم الفقرات التى تضمنتها رواية الأبله ، بل ويحس فى تأريخ الرواية ، ولكن كيف يستطيع القارئ من فقرات بالذات

لو كانت معتمدة - كما يحدث في الشعر أو في المقطوعة الموسيقية -  
على العمل الفني في جعلته على أقل تقدير ؟

ورأى جانبا بطورته الحيوانية المصنية ، إن غريمه الحقيقي هو  
الأبله وليس روجوجين • فالشخصية الكامنة وراء ما بينهما من صدام  
ليست ناستاسيا ، ولكنها اجلايا ، برغم عدم وعى جانبا أو مويشكن  
وقبل الأمير الصفحة مثلما كان سيفعل المسيح لو وضع في نفس الموقف •  
وفسر روجوجين هذا الرمز صراحة بأن وصف ( مويشكن ) « بالصل »  
ولكن على الرغم من أن الأمير قبل المسامحة ، إلا أنه لم يكن قادرا على  
تحمل اشتراكه في ألم جانبا وإذلاله • فلقد أصبح شريكا بحكم شعوره  
بما يجول في خاطر اجلايا • وبعت حيازته لقدر كبير من الحقيقة كلها  
أسسة من الخطيئة ، ومرة أخرى نلاحظ كيف يساعد اقتراب روجوجين  
على شمد بصيرة مويشكن • إذ كان الشقاء الذي وفق إلى إدارة وجهه  
نمو الحائط مكونا من تركيبة من الشعور النبؤى المسبق بالآراجاع التي  
سبقتها مستقبلا ومن مشاعره تجاه جانبا • وعلينا ألا ننسى التلميح  
إلى تأثير الصرع في نظرتة الوحشية الغريبة ورجفات شفتيه •

وشاهدت ناستاسيا الواقعة ، وشعرت بمشاعر جديدة تتملكها :  
« فهل كان دوستويفسكي يضغط على أيدينا بعض الشيء ؟ » وتساءلت  
مشيرة إلى الأمير : « الواقع أنني اعتقد أنه لايد أن أكون رأيته في  
مكان ما ! » ، وهي لسة رائثة ! وتوحي بالقرابة الخفية بين الأبله  
والأمير الآخر الذي رآته ناستاسيا يحرق من وراء تماثيل الكنيسة •  
وسألها مويشكن : هل هي حقا من نوعية النماء التي تظاهرت بانتمائها  
إليهن • وتهمس ناستاسيا في أذنيه بأنها ليست كذلك ، وتبهر ظهرا  
لغادرة المكان ، وفي هذه اللحظة يحتمل أن تكون قد فاهت بالحقيقة •  
وإن كان ما قالته لا يزيد من جزء من الحقيقة • فروجوجين يصرف  
ما بقي من هذه الحقيقة • ففي ديالكتيك صلتة بمويشكن من الحقائق  
الضرورية إهداء كل منهما إلى أحد النصفين المتقابلين للصكبة ! •  
فروجوجين يعرف شيئا آخر عن ناستاسيا ويقدره بمائة ألف روبيل ،  
وينفخ بصمامية ثوابمه للحصول على المال •

وإذا تذكرنا الأحداث الطارئة والضغوط التي تم في ظلها تأليف  
الجزء الأول من « الأبله » ، فإننا ندعش لما في تناول دوستويفسكي من  
دقة ووثوق ، فالإيماءة المباشرة كصنع جانبا للأمير ، وصنع شاتوف  
لستافروجين وإنحاء زوسيا لتييمتري كارامازوف هي من التعابير  
الناطقة التي لا يمكن إحلال تعابير أخرى محلها • وبعد الإيماء ، يسود  
الصمت المؤقت ، وعندما يستأنف الحوار يكون إحصائنا بالقيم السلوكية

والصلة بين الشخص قد تبدل - فعندما يشتد التوتر تتجاوز الكلمات الخارجية من الشفاه دورها وتتحول الى حركة بنية ، كان تتحول الى صفة أو قبلة أو توبة من نوبات الصرع - وتشتمل الكلمات سياقها بالقوة الدافعة وبالعنف الكامن فيها ، والإيماءات بدورها مذهلة ، كما يبين من تلخيصها داخل كلمات اللغزة على نحو مختلف عن الواقع المادى عند التعبير بها عن أحداث ابتعدت بعدا كافيا عن لحظة وقوعها ، واتخذت شكلا قريبا من التخيلية المتفجرة أو الكناية أو الاستعارة المطلقة من قوة دفع تركيبة المفردات ( وإننى اقصد التركيبية بأوسع معانيها ومتضمناتها ) ومن هنا جاء الطابع المتناقض والمهلوس لمتابعي دوستوفيسكى عن الأشياء المادية ، بحيث يصعب تصديق هل هيسر دوستوفيسكى بالكلمات أم بالأفعال ؟ ويؤكد تربدنا فى هذا الشأن مدى ما ذهب اليه الحوار عنده من الاقتراب من التشخيص الدرامى ، فمن مقومات الدراما قدرة الكلمات على التحرك ، وقدرة الحركات على الانصاح عما يعبر عنه بالكلمات .

وتجاوز بعض أحداث وتعقيدات تالية تفص عائلة جانيا - لحوالى الثانية والنصف مساء ، يصل الأمير مويشكن الى سهرة ناستاسيا ، على الرغم من عدم تلقيه أية دعوة للمضور ، الا أنه انجذب الى الأحداث المضطربة الأشبه بالدرام - فالجنرال ابانشين وتوتسكى وجانيا وفريدشيكو وضيف آخرون ينتظرون على أحر من الجمر القرار الذى ستتخذه ناستاسيا من الزواج - إذ يقال أن روججين ينتقل خامسة داخل المدينة ، ويقترح الطويل بائسا عن بعض المال ، ويمثل بيت ناستاسيا الطابع الذى تميز به دوستوفيسكى ويصلح لتقديم العروض المسرحية ، إذ يبدو كأنه لا يضم أكثر من جدران ثلاثة ، الى جانب انفتاحه للاقتحاسات الطائشة لروججين أو لغزوات الأمير الصامتة .

« ويقترح فريدشيكو للتغلب على الوقت المصعب إقامة مباراة جديدة وشديدة الامتاع » ( وكانت هذه المباراة تجرى فى الواقع بين الفينة والأخرى إبان ستينات القرن التاسع عشر ) ، ويطلب من كسل ضيف بالتناوب قص أسوأ فعل أقدم عليه فى حياته « . ويلاحظ توتسكى » أن هذه الفكرة الغريبة ما هى الا وسيلة مبتكرة للمفاخرة والتباهى » ويسحب فريدشيكو الورقة الأولى فى المسابقة ، ويقص حكاية حسان سرقة تافه سمح فيه لنفسه بالقاء اللوم على خاتمة سيئة الحظ ، وكانت هذه الفكرة ( التيا ) من لرازم دوستوفيسكى ، إذ عاودت الظهور فى مظهر أكثر إثارة للاشمئزاز فى رواية الموسوس . ويعسد أن استثير ابانشين عندما وعدت ناستاسيا بكشف سر خاص من حياتها قص حكايته . وهى حكاية مستمدة على نحو لا يقبل الشك من رواية بوشكين

« ملكة البستوني » ، والتي تأثرت بها رواية دوستوفسكى السابقة  
« المقامر » ، ويعترف توتسكى بعد ذلك بدعابة قاسية أدت على نحو  
غير مباشر الى موت صديق يافع ٠٠

وتساعد الحكايات الثلاث على تلييد غيوم الصراحة المستتيرة  
التي سنقرئنا من اعظم ذروة تخطر على اليال ، انها صور مجازية  
وتأملات مصفرة لتناول دوستوفسكى الكبير لقضية الخير والشر فى  
عالم الرواية ، ويسر له ذلك صد فجوة فراغ الأحداث الذى لا مفر من  
وقوعه ، بيد أن توتسكى بعد أن فرغ من حكايته حمل الدور فى المباراة  
على ناستاسيا ٠ ويدلأ من أن تروى حكايتها فانها آثرت استجواب  
مويشكن بطريقة صريحة مباشرة :

« هل أتزوج أم لا أتزوج ؟ اننى مستجيب لقرارك مهما كان »  
واصبر وجه توتسكى ، واصيب الجنرال بالخرس ، ودهش جميع  
الحاضرين ، وعمدوا الى السمت ٠ وجلس جانبا ملتصقا بكرسيه ٠

وما اذنبه المفقرات المثورة بين سطور الحوار بالمفقرات المثيرة  
التي تتخلل المشاهد المسرحية ، ولتلى تساعد على تثبيت المفكرين فى  
موضوعهم ٠ وكما قال مرشولسكى : « الحكاية شيء والنص شيء  
آخر ٠ ولكن بالامكان القول بأن ما يكتب بالأحرف الصغيرة بين السطور  
اذهب بالمتعاليم الارشادية فى الدراما ٠ فهى التى تقسم المشهد ، ومن  
المقومات التى لا غنى عنها للمعرض ، عندما يدخل الممثل أو يبدأ فى الكلام  
فتبدأ المقطوعة التمثيلية (٢) » ٠

وتساءل الأمير بصوت خافت : « تتزوجين من ؟ » ٠

فجالت ناستاسيا : « جرافيلاريلينفنش ايلولجن » وكان صوتها  
ينم عن التصميم وعدم التحيز ٠ ثم مرت ثوان قليلة من الصمت التام ،  
وبجول الأمير الكلام ، ولكنه عجز عن نطق الكلمات ، وكان ثقلا كبيرا  
وضع فوق صدره كاد يخلقه ٠

فهمس فى النهاية ملتفتا لنفسه بصوتية : « لا ٠٠ لا تتزوجيه ٠ »

وفرحت ناستاسيا موقفها فقالت انها قد وضعت مصيرها فى  
« يد الأبله » ، لأنه أول انسان قابلته ووهب باخلاص حقيقى للروح « وعلى  
الرغم من الاهمية الاساسية لهذه العبارة للمفارقة التى استندت اليها  
الرواية ( لساواة بين السذاجة والحكمة ) الا أن الجهر بها بدأ يعيد

---

Tolstol as Man and Artist : D. S. Merezhkovsky.

(٢)

(مع مقال دوستوفسكى - لندن ١٩٠٢ )

عن الانصاف • إذ يمد جانب الفضل عند ريجوجين مقابلا لشمائل مويشكن ، ويؤكد هذا التقابل يقترب من الاطلاق ، ويعنى اسمه الأول باللغة الروسية « دنرلوى » • ويمد أن استمعت ناستاسيا الى نصيحة الأمير تخلت عن وصدها « فوس لن تقدرج ثروة توسكى ، وإن تقبل لألى الجنرال إبانشين » • وماكانزل عنها لكى يهديها الى زوجته ! • رغدا ستستهل حياة جديدة :

« وفى هذه اللحظة يرن جرس البراية بعصبية دالة على الغضب ، ويسمع طرق شديد عليها يتشابه تماما هو والطرق الذى أزعج الصمبة فى بيت جانبا أثناء فترة بعد الظهيرة : « ١٠ - ١٠ » • فلفظ بلفظ الثروة فى نهاية الأمر وكانت الساعة قد بلغت الثانية عشرة والنصف » • هكذا صاحت ناستاسيا فيفيوفنا : « أرجوكم الجفوس ، أيها السادة : فشة شيء ما وشيك الحدوث » •

فالأحداث التى بدأت فى الساعة التاسعة من ذلك الصباح تحرك نحو حل ميلودرامى لعقبتها ، أما ما يتبع فيستحق إعادة القراءة بدقة وأمعان لأنه يعيد من أعظم الأحداث اتصافا بالروح المسرحية فى الرواية الصبيئة •

يدخل ريجوجين فى صورة وحشية وكأنه مصاب بالدوار • فلفظ أحضر معه المائة ألف روبيل ، ولكنه يقوبل الى ناستاسيا فى موقف شبيه بمن « ينتظرون الحكم بالاعدام » وتمتد ناستاسيا ان مطلبه الضخم يشتم بطابع الاخلاص ، لأنه يمثل الماركة المسجلة للهوس الجنس الذى يضاع له كل من توتسكى وإبانشين ، ولكنه يلفظ بخلاف براق من حلق الشمال ، واتخذ نقد دوستويفسكى الاجتماعى فى هذا الموقف طابعا أشد ، لأنه جاء مضمرا • وتستدير ناستاسيا الى جانبا ، وتشعر بالفيظ من مظهره الخليل لجلوسه مشغولا فى كرسيه ، ولكى تضمم من بشاعة اذعان جانبا للزجة المقترحة ، فانها تصف نفسها « بخليلة ريجوجين » وتعرب عن دهشتها وتتساءل « ولماذا لم يتقدم لخطبتي أيضا حتى فريديشكن » • ولكن هذا « الجلف » له عين نقادة ، فقد أخبرها بهدوء « أن مويشكن قد يقدم على هذه الفعلة » • ولقد أصاب القول ، إذ تقدم الأمير طالبا خطبتها :

« أرى أن هذا المطلب يشرفنى ، ولكنى إن أشرفك ، فأنا لا شيء ، فلفظ قاسيت ، ومررت بجهنم وخرجت منها طاهرا ، وهذا يعنى الكثير » •

وترد عليه بسرعة : « أن مثل هذه الأفكار منقولة عن الروايات ، وأن ما يقال عن احتياج مويشكن الى معرصة أكثر من حاجته الى زوجة



تول صحيح ، ويجب أن تكون حاسما » . غير أن ما قالته لم يلحظ في خضم الصخب المتصاعد . ولما دوستوفسكى لتثبيت عرش الأمير إلى رسالة غدت محتلفة حتى في المظهر الدارجة المعاصرة . فقد أخرج الأبله رسالة من جيبه ، ويعد أن كان في الصباح مضطرا إلى استئانة ٢٥ رويل من آل ايانشين ، كشف أنه وريث لثروة هائلة . وعلى الرغم من أن الخبطة يتمذر الدفاع عنها - عقلانيا - أو إرجاعها إلى اميوكه الرواية ، إلا أنها نجحت بفضل تكشف الأحداث المحيطة بها . فلقد اتسم الجبر بطرقه وبالفوضى التي تقترب من بلوغ الصدور القصوى للسلوك مما أدى إلى تقبلنا تحول المدم إلى أمير ، وكأننا نشهد أحد المشاهد في مسرح دنوار .

وتتولد ناستاسيا في نوبة تجمع بين الضحك والشمور بالكبرياء والبهسرية . وحفوظ على التصريق بين مختلف ظلال المشاعر خلال الموقف برمته ، فقد ألقم غيظها وخرجت عن طورها ، وتظاهرت بالإنهاج لأنها ستصبح أميرة بمقدورها الانتقام من توتسكى أو عدم مراقبة الجنرال ايانشين إلى الباب . ولا يجارى دوستوفسكى في براعته في هذا النوع من المنولوجات شبه الهلالية ، والتي يترافق فيها الأنميون حول أرواحهم ، وأخيرا يتمكن رودجين من الفهم ، ولا يمكن الخطأ في تقدير مدى إخلاصه واشتهائه لناستاسيا .

ففرح يديه ، وانبعثت صيحة من أعماق روحه .

فقال للأمير : « سلمها بالله عليك ! »

ويدرك مويشكن أن افتتان روججين هو الأقوى ، وأنه من الناحية الفزيائية أصدق من تعلقه بها ، ولكنه يغالب ناستاسيا مرة أخرى :

« إنك تتمتعين بالكبرياء ياناستاسيا فيليبوفنا ، ولمسلكه عانيت كثيرا بالفصل مما جعلك تتخيلين نفسك امرأة مذبذبة من الميثوس منه تكفيهما عن خطيئتها » .

ولكن لعل ذلك ليس كذلك . أن احساسها والخسة إنما يرجع إلى ضخامة ملفها ( أو وفرة الوقائع الموجهة ضدها ) . ويدمى الأمير ويتساءل إلا يصح القول بأن الكبرياء لا تعلق أخضر متعة إلا عند الشعور بلعن الذات ، وبذلك مويشكن أحد الموثيسات للرامة في سيكولوجية دوستوفسكى ، ويساعد وضوح ملاحظته ونقاؤها على انتشار ناستاسيا من انتشارها من الاعتماد عن العقل . وتقفر من الكنية :

وصاحت : « هل اعتقدت أنني التبل عرض هذا الطفل الطيب لكي  
أمر حياته . هل حدث ذلك ؟ لعل هذا الأسلوب هو أسلوب توتسكي  
ولكنه ليس أسلوبى » فهو مفتون بالاطفال »

وهنا تشير بصورة خبيثة الى أن توتسكي قد كشف عن اهتمام  
شيقى بها عندما كانت فتاة صغيرة . وبعد أن صرحت بعدم شعورها  
بأي استحياء باق ، وأنها كانت محظية لتوتسكي ، فإنها تأمر الأمير  
بالزواج من أجاليا . ولم يذكر لنا دوستوفسكى كيف اعتدت الى هذه  
الفكرة ؟ فهل هى تستعمل بقلب صاف برىء ليقضها لجانيا ؟ أم هل هى  
سمعت شيئا ما عن الاطبايع الذى تركه الأبله عند آل ابانشين ؟ لسنة  
ندرى . ولكننا نقبل حقيقة أنه فى خضم الأحداث يمر شخصوس الرواية  
بلمحظات يشعرون خلالها بالقدرة الكاملة على الاستبصار ، وتكشف  
الكلمات المطوقة عما خفى من أسرار .

ويقتنع روجوجين بأنه كسب الميابة ، ويستعرض نفسه أمام  
ملكته ، بعد أن انقطعت أنفاسه من تأثير الاجهاد والاشتهاء . ويصكى  
مريشكن ، ويسمى ناستاسيا للتخفيف من أشجانه بأضواء صورة  
درامية على خستها . ولكن عليها أولا أن تصفى الأمور هى وجافيسا  
وأولياء نعمته . فلقد كانت تزحف من خلال مثل هذا الصق الروحاني  
فى تلك الليلة الليلية بحيث بات عليها ابرغام شخص آخر على الزحف  
بجسمه . وستقذف بسيلغ المال الذى قدمه روجوجين ( ١٠٠٠٠ روبل )  
فى النار ، فإذا استطاع جانيا التقاطها فإنها ستكون من نصيبه .

لقد استمضر دوستوفسكى الحد الأقصى لقوة الكلمات ، ونجح  
فى هذا المشهد بأشعار القارئ بالفيظ ، ولعل جذور هذا المشهد تمتد  
الى بلاد شيللر (\*) . ومما يثير الدهشة أن يتشابه هذا المشهد هو  
وحادث وقع بالفعل فى أحد بيوت الهوى فى باريس فى ستينات القرن  
التاسع عشر . فلقد استقبلت هذه السيدة أحد المعجبين الذين تزدريهم ،  
وطلبت منه تأليف فريق من الأفراد الراضين فى مضاجعتها والقادرين  
على دفع ألف فرنك ، وأن تستمر المضاجعة طوال فترة اشتعال النار .

ويصاب ضيوف ناستاسيا بالدهول من جراء هذه المحنة كتهم  
نوموا مغناطيسيا . وعجز ليبيديف عن السيطرة على نفسه ، الى حد  
تهديده بوضع رأسه كلها فى النار ، ومباح : « أن لدى امرأة عرجاء  
و ١٣ ولدا ، ومات أبى من الجوع فى الأسبوع الماضى » . وكان هذا

الاعتراف كاذبا ، ولكن صوته تشابه ونواح من حلت به اللعنة . ووقف جانبا مشدوها وعلى وجهه ابتسامة حقاء تعلم شفتيه الشاحبتين الأشبه بشفاة الموتى » . والوحيد الذى يشعر بالتهلل هو روجوجين . فلقد رأى فى هذا العذاب دليلا على وحشية روح ناستاسيا وشذوذ سيطرتها وتسيدها . وعرض فريديشكو التقاط الأوراق المالية من النار باسنامه . وشاعدت شدة التصاف هذا الاقتراح بالميزانية على تأكيد وحشية أخلاقيات المشهد وسبكولوجيته . ويسمى فريديشكو لجذب جانبا ناحية النار ، ولكن جانبا يدفعه جانبا ، ويشترع فى مبارحة الغرفة ، وبعد أن خطا خطوات قليلة أغمى عليه . واستماعت ناستاسيا رزمة الروبيلات ، وأعلنت منحها له . ويقترب الفصل والامه من النهاية ( ولقد بنيت نظريتنا فى الدراما على القرابة الجذرية بين كلمة دراما وكلمة ألم ) وتصيح ناستاسيا : « لم ننصرف يا روجوجين ، والى اللقاء ايها الأمير . لقد رأيت رجلا لأول مرة فى حياتي » .

ولقد طرحت هذه العبارة مَحمَدية الغاية التى أسمى اليها . فليس هناك مثل آخر فى الرواية أندر على اثبات أو صواب الاعتماد على الترجمات فى أى بحوث جادة ، وابتعاده عن تحقيق الهدف . فلقد ضمت كل من ترجمة كونستانس جازنيت ( من الروسية إلى الإنجليزية ) والترجمة الأخرى التى اشترك فيها ثلاثة من الأعلام (\*) للعبارة الآتية : « لقد رأيت رجلا للمرة الأولى فى حياتي » وهذه الترجمة تفى بالغاية بقدر كاف فهو تدل على أن ناستاسيا قد اعترفت بتقديرها للأمير مويشكن . وبالمقارنة يبدو الأسميون متوحشين وغير كاملين . أما القراءة البديلة ( التى تعرّفت عليها من أحد العلماء الروس ، فانها تقدم متضمنات أحصب وأكثر تناسبا والمعنى . ففي هذه الليلة الفطيفة ، شاهدت ناستاسيا رجلا ( بالمعنى الحرفى للكلمة ) لأول مرة . فلقد شاهدت النبالة والفساد فى أقصى حالاتهما ، وتعرّفت على مدى الامكانات الكامنة فى الطبيعة البشرية .

وتتفجع ناستاسيا ودوجوجين وسط صخب تحيات الوداع : ويهرع مويشكن خلفهما ، ويقفز الى زلاجة ويقودها وراء الترويكسات المنطلقة . ويعمد ايانشين الذى بذات روحه الماكرة فى التمعن فيما قيل عن ثروة الأمير وتساخيه لناستاسيا المتعجرفة بأن عليه أن يتزوج اجلابا يعمد الى السعى عيلا لثنيه عن عزمه . وتخف الضوضاء وتراجع الفوضى . وفى أحد التذييلات فى القصر البناكر ، وكانت هذه عنادة

• Mousset (★) و Luneau, Scholzer, (من الروسية إلى الفرنسية) •

تميز بها الإخراج المسرحي الرومانتيكي يرى توتسكي ويتيسين وهما يهيمنان على وجهيهما متوجهين الى بيتيهما ، ويتحدثان عن مسلك ناستاسيا المتطرف . وعندما يسدل الستار يرى جانبا مستلقيا على الأرض ، ويجانبه الأوراق المالية المتفحمة ، ويتصاقق الأبطال الثلاثة للدراما في طريقهم الى ايكاتيرينيهوف ، ويخفت صوت أجراس الترويقا على البعد .

هكذا كانت الأربع والعشرون ساعة الأولى لمويسكن في سان بطرسبورج ، وأضيف البول دون سمي لنحكم بهل تمد الفكرة التي ساذكرها مناسبة أم لا ، بأن هذا الجزء من الأبله قد كتب أثناء إصابة الروائي بنوبتين عنيفتين من نوبات الصرع . وتثبت أية قراءة جزئية للنص أن دوستوفسكي كان يعتقد أن الصيغة الدرامية هي اقرب الصيغ الى حقائق الموقف الانساني . وسأحاول للتهوين من هذه المسئلة أن أبين كيف أدرك منظوره التراجيدي من خلال استراتيجيات الميلودراما وأعرافها . غير أن الميول الأساسية واضحة في هذا الجزء الأول من رواية الأبله . فخلد ثبت أن الحوار كانت له الأولوية عند دوستوفسكي الذي اعتدى بالمثل الى ذرى اليبسود ( مع استعمال مصطلح الثين تيت ) ففي كل من بيت جانبا وسهرة ناستاسيا قدمت عناصر الحركة الدرامية والبلافة ، وكان بينهما هوية . ومقدورنا أن نكتشف وجود كورس ومدخلين رئيسيين وأيامة متصاعدة ( الصلعة والمحنة التي ولدتها النار ) ومخرج ابتدع لكبح جراح القوة الدافعة للدراما بأقصى حد يمكن بلوغه . وفي مباشرة هذه الرواية واكتمال حيويتها ( والتي يميل النقاد الروس الى تنبيهنا اليها ) ، فإنها لا تماثل الامتياز في التعبير الشفوي ، فالحوار عند دوستوفسكي ينظر الحساسيات والتقاليد في المسرح ، ويلاحظ مرشوكوفسكي (٣) ، أنه في بعض الأحيان يبدو وكأن دوستوفسكي لم يكن يكتب تراجيديا ، ولعل هذا يرجع الى أن المظهر الخارجي للسرد الملحمي ومعنى السرد في الرواية ، كان بالمصنف الأسلوب السائد في أدب عصره . وأيضا لعدم وجود مسرح تراجيدي يتناسب مع عظمة مبدعاته . والأكثر من ذلك ، لعدم وجود متفرجين قادرين على تفسيره . « وأن اختلف في كل ما قاله مرشوكوفسكي الا في استعماله لمصطلح « السرد الملحمي » .

وأدت استمالة دوستوفسكي بالأساليب الدرامية وامتانيته فيها الى عقد مقارنة بين عبقريته وعبقرية شكسبير . وبإلها من مقارنة

---

(٣) نفس المصدر .

من الصعب التعمك بها ما لم يبدأ الناقد بالنتيجة ثم يتسراج الى البداية ، ويناسى الاختلاف الهائل في المادة الفنية الوسيطية ( بين المسرح والرواية ) . أما ما يوسعنا أن ندركه ضعفا فهو أن دوستوفسكى قد حقق اعتمادا على تناوله الخفاص المصنغ الدرامية مواقف تراجمية مضخمة ودرجات من الاستقصاء في الدوافع الانسانية تنكرنا بالمنجزات الشكسبيرية اكثر من تنكرتها لنسا بالروائيين الآخرين . وإذا التزمنا بالتركيز على عدم القدرة على مقارنة الشعر الشكسبيرى والنثر عند دوستوفسكى سيكون بمقدورنا القول بأن الصوار عند الكاتبين كان السبيل الأساسى لتجسيم الرؤية الفنية . وتعد المقارنة بشكسبير من المقارنات التى كانت متصادف هوى عند دوستوفسكى . فلقد كتب فى مذكراته عن رواية المموس بأن واقعية شكسبير ، مثل واقعيته ، لم تكن مقصورة على مجرد محاكاة عالم الحياة اليومية . « لشكسبير نبى أرسله الله لى يعرفنا سر الانسان والروح الانسانية » وليس من شك أن دوستوفسكى قد قصد بهذه الاشارة تصويره لنفسه . ويساعد التباين بين هذا الرأى وتنديد تولستوى بشكسبير على الاستقارة من كل ناحية .

ويتماثل فى الصلاحية للتشبيه - ولا اكثر من ذلك - ما يقال عن وجود تماثل بين دوستوفسكى وراسين . فمن الحق القول عن الكاتبين كليهما انهما عبرا من خلال الأفعال الدرامية والبلاغة الدرامية عن حدة البصيرة فى الظلال المختلفة للوحى وتمدية اشكاله . نم لقد جسم راسين ودوستوفسكى تجسيفا مضخما علمهما الفذ بالنفس وكانا قادرين على التعبير عن فروضهما عن اقنعة اللاخمسور اعتمادا على الضدام بين العقل وحججه .

واستمدت هذه المقارنات سلطانها غير المكتمل من ادراك وجود قيم ومعان وأحداث جارية من نوع انقرض من أدب الغرب ، يصد أن راسين عهد التراجييا الايزابيثية والكلاسيكية الجديدة ، وظهر فى روايات دوستوفسكى . وبالقدور درج اسمه بين « الدراميين » فى التراث العريق . فله توافر له استبعاد لا يخطئ ولا ينضب لمعرفة الفكرة الدرامية ، وضعى بالمطالب الصغرى للاحتماالت التى تتفاوت بين الصحة والبطلان فى سبيل وحدة للحركة الدرامية . وواصل سيره وهو يشعر بالتسديد وعدم المبالاة بالامتمتلات اليولدرامية والمصادفات وجسامية الوسائل التى سيتبعها لبلوغ هدفه ، إذ كان ما يهيم هو الحقيقة وروعة التجربة على ضوء حرارة الصراع ، وكانت وسيطته الفنية الدائسة فى الانصاح المباشر والحوار بين روح وأخرى أو نفس وأخرى .

من ناحية البناء ، تعد رواية الأبله أبسط روايات دوستوفسكى .  
 فهي تتبع مخططا واضحا ، ابتداء من التمهيد الى نبوءة مويشكن وحتى  
 حدوث جريمة القتل الفعلية . فالرواية تطرح على نحو نموذجى مباشر  
 المضغلة التقليدية للبطل الناسوى . ونرى فيها الأمير يجمع بين السذاجة  
 وارتكاب الذنب ، ويعترف لايفجينى بالهولفتى : « انى مذنب ، وأعترف  
 بذلك » . أعرف ذلك .. ولا يستبعد أن أكون قد أخطأت فى جميع الجوانب  
 - ولا أدرى كيف - ولكنى أخطأت ولا شك فى ذلك » . و « جريمة »  
 مويشكن هى إفراطه فى الحنان ، ومن ثم تكون هناك شفقة عمياء ،  
 فإينا الأمير يحب كلا من أجاليا وناستاسيا ، وإن كان حبسه لا يتركز  
 على أية واحدة منهما . ولقد أنهى دوستوفسكى بفكرة قسمة الحب على  
 ثلاثة شخوص باعتبارها ترمز الى ما فى الأشياء من المصارف ماسوى ،  
 ولقد طرحت هذه الفكرة كحبوبة محورية لرواية المهان والمجرح ( ويعتبر  
 هذا الكتاب من جملة وجوه تمهيدا لمخطط رواية الأبله ) . وتكتشف هذه  
 الفكرة على نحو اكمل فى رواية الزوج الأبدى ورواية المسوس والاخوة  
 كاراسانوف . إذ اعتقد نستوفسكى أنه بالاستطاعة النوقر فى حب  
 شخصين ، وأن يتصلب هذا الحب بقلته المارقة ، وعلى نحو لا يستبعد  
 فيه حب أى شخص لحب الشخص الآخر ، ولم يتصور وجود أى انحراف  
 فى هذه الحالة ، بل رأها تصميذا للقدرة على الحب . ولكن لو صح  
 أن مستوى الففران لا يتأثر إذا تفرق على نطاق واسع ، إلا أن الأمر  
 يختلف فى حالة الحب .

وتوثبت صغويات ملحوظة على عرض هذه الجوانب فى شكل  
 درامى ، وفى شكل تقتصر فيه الوسيلة على الكلام المباشر والاتصال  
 الملموسة المصنوعة . فعندما نضع دوستوفسكى لموضعة لطيفة حب  
 مويشكن وعندما أراد تحديد الأفعال الدرامية المناسبة للتعبير عن ذلك ،  
 فإنه فصل هذا الحب عن جذوره الدامية . وجسدت رواية الأبله الحب ،  
 وإن كان هذا الحب ذاته عند البطل لم يتحول الى حب جسدى . وفى عدة  
 نقاط من الرواية ، اقترب دوستوفسكى من الاعتراف لنا بطريقة مباشرة  
 بمرض مويشكن وعجزه عن الاحساس الهئى بالمعنى المألوف ، غير أن  
 زوافد هذا المعنى سمح لها بالافلات من درايتنا ومن دراية الشخص  
 الآخرين . فلقد أحست أجاليا وناستاسيا فى لحظات مختلفة بناحية  
 المقصور عند الأمور ، ولكنهما فى أحيان أخرى لم يشعرنا بذلك ، وتصورا

احتمال الزواج مصالحة بينة بذاتها • ويزداد التناقض تعقيدا بالربط بين مويشكن والمسيح • وموتيف القتل ضروري لهذا الارتباط ، ولكن اذا اريد ادراكه ادراكا كاملا ، فمستعين علينا ألا نعلق عدم ايماننا بما فهمناه من احيوكة الرواية • وكما نذكر هنري ترويا (\*) في كتابه عن دوستوفسكى ، فان عجز الأمير الجنسى لم يطرح من ناحية عواطفه الشيقية بقدر طرحه من خلال العجز فى الناحية العملية : « فعندما يحاول فعل أى شيء فإنه يخطئ » • ولم يعرف كيف يتكيف مع الأوضاع والظروف الانسانية ، يعنى لم ينجح فى اثبات وجوده كإنسان » •

ويمرض الموقف مشكلات تقنية وشكلية لم توفق رواية الأبله فى حلها حلا كاملا ، ولقد سبق أن امتدئ سيرفانتز الى حل أقرب الى الانتقاع بحق • فالطبيعة العنصرية ( الاقلاطونية ) لمحب نون كيخوته لميست نموذجا للمصرمان ، ولكنها نموذج للالتزام بالفضيلة فى الناحية العملية • فاللاواقعية التى تنسب بها صلات نون كيخوته بالكائنات البشرية الأخرى هى الوسيط المحب للحكاية ، ولم تكن مبدأ سحرها ، كما هو الحال فى رواية الأبله ، يقوم بتسلف فى بناء الرواية • وعمد دوستوفسكى بالذات الى التحدى فى رواية الاخوة كارامازوف • اذ يمثل التحول من الرهينة الى مواجهة العالم المقابل لها كإعادة بما حدث له من تحول سيكولوجى ، اذ انتقل من التعفف الى محاولة اثبات فحولته الجنسية ، وعندما جمع بين صفة الرهاب وصفة الإنسان ، فإنه يكون بذلك قد مثل لنا الانسانية ، من ضلتي أياها •

واستمر دوستوفسكى فترة طويلة عاجزا عن الانتهاء الى النهاية المناسبة للأبله • وفى أحد المخططات التى وضعها زوج ناستاسيا مويشكن ، وفى مخطط آخر ساقها الى الهروب الى لصدى الموابخير فى ليلة الزفاف • وفى مخطط ثالث ، تزوجت من زوجتين ، وأن كانت فى مخطط آخر تصابقت هى واجلايا ، وساعدت على تزويجها من الأمير ، بل وهناك بيانات تدل على أن دوستوفسكى قد فكر فى احتمال تحويل اجلايا الى خلية مويشكن • وبمثل هذه الاحتمالات المترددة على مدى تحرر مخيلته ، وبينما انصرف تواسنوى بالاعتماد على معرفته الشاملة ، وسيطرته المطلقة على شخصه ، وكأنه يحاكى تكلم آله فى الإنسان ، بدا دوستوفسكى شائنه فى ذلك شأن جميع الكتاب الدراميين الأضلام وكأنه يصفى يالذنه الداخلية لمينامية الأحداث الخفية التى لا يمكن التنبؤ بمصيرها • وعندما نتابعه سن خلال مذكراته نلاحظ انه منحه لمناورات

(\*) صاحب كتابين مهمين عن تواسنوى ودوستوفسكى (Troyat)

ومواجهاته بالتطور اعتمادا على قوانين تكاملها وإمكاناتها • ولقد سبق أن تحدث ميكلائولو عن تحرير الشكل من ريقه اللادة الرخامية التي تعد جزءا لا يتجزأ منه « وما تراءى لى كهنرة المادة وتلافيفها التي لا يمكن أن تدرك » ، يندل لدى ستويفسكي على نفس النحو الطاقات والتوكيدات الكائفة فى الشخصية الدراسية ، وفى بعض الأحيان ، يظهر التفاضل بين القوى بمظهر متحدر يشعربنا بوجود تناقض ما فى مقصد الفنان ( مثلا هل كانت الظهور المبددة فى كنيسة المينتى ، والتي تركت دون اكتمال ظهور رجال أو نساء ؟ ) وعندما نعيد قراءة احدى روايات ديستوفيسكى يحدث شء شبيه بما يحدث عند مشاهدتنا لاسموية مألوفة لنا من عهد بعيد فى اخراج حديث ، ويتجدد الاحساس بغير المتوقع •

وهكذا يكون التوتر فى أى مشهد عند ديستوفيسكى مستعدا من تضمينه بدائل من القرارات والتفاعلات بين الأشخاص • وبدت الشخص فى صورة رائمة وكأنها متحررة من ارادة خالقها ومن حيوسنا ومعرفتنا المسبقة • ولتلق نظرة الى الحادث الذى جرى فى بيت ناستاسيا عندما التى هناك الشخصون الأربعة الكبرى لقاء حاسما ، ونقارنه بالرباعية الكبرى فى نزوة احدى روايات هنرى جيمس (٢٤) •

ولقد اشار امد النقاد الكبار (٢٥) فى تفسيره المميز لهذه الرواية الى اللقاء بين ماجى وشارلوت فى شرفة فونر ، واتباعه فى صورة سافرة لنفس النظام المتبع فى المشاهد المسرحية ، ولقد أصاب عندما اشار ببراعة فائقة الى ما فى تخطيط هذه الرواية من اقتصاد ، والملح الى الأصوات الخفيفة للطقوس الكنسية ، التى زادها جيمس عمقا بإشارته المستترة الى ضيافة المسيح فى حقيقة أخرى ، وهناك لطافات رائعة تصلح للمقارنة بما حدث فى رواية الأبله • وفى كلا المثالين تشترك امرأتان فى مبارزة تتوقف حياتهما على نتيجتها • وفى كلا المشهدين ، أثبت الرجلان التواضع وجودهما فى صورة بيئة واضحة ، وإن كانا قد وقفا مشرعين • فلقد حددا الملبة التى ستجرى فيها المباراة ، كاتهما يقومان بدور شاهدى المباراة اللذين أرغما على النهوض بهذا الدور ، وإن وجب عليهما التزام الحميدة ، نعم لقد أمد الروائيان مسرحهما بعبارة فائقة ووصف جيمس حالة ماجى العقلية بأنها « أشبه بممثلة تشعر بالاجهاد » ، وأشار الى الشخصون بأنهم أشبه بأفراد يجرون بروفة لاحدى المسرحيات • وزاد من تكلف المشهد وما يتضمنه من محاكاة تقع للرائتين للقاء خارج نافذة مقابلة تضامدان من خلالها الرجلين ، فلقد صمم الفصل بحيث



يتركز على الازدواج بين النور والظلمة ، ورائينا المخالفة المطروحة المتألفة خارج النص « تندفع من عالم النور والتألق الى نطاق الظل ، ولح دوستوفسكى الى نفس الاستقطاب ، فراينا اجاليا مرتدية « رداء خفيف » ، بينما كانت ناستاسيا تلبس ثوبا اسود قائما ، من أعلى رأسها الى اخمص قدمها ( وهكذا صدام مماثل شاهدها بين الوحش والشقراء ، يحدد الصراع في مشهد الذروة من رواية بيير لافل « ففي هذه الرواية ايضا ترى أربعة أشخاص وضموأ جنباً الى جنب في موقف صادم » . ويطلق هنري جيمس عليه قائلاً :

« في هذا المشهد يبين خلال هذه اللحظات العاصفة الأخيرة بالصراخ الافتتان بالوحش . انه الاغراء عن طريق الممكن المزعج والذي شامدنا اندلاعه المباشرة خفية ان يتماهى ويتقدم او يتراجع على نحو لا يمكن تفسيره » .

ولكن بينما رائينا ماجي ( عند جيمس ) لا تتزعزع قيد انملة عن الاخلاص ، وتتجنب : الوحش ) ، كانت ناستاسيا واجاليا تستسلمان « لغواية الممكن وأمواله » . فلقد أمانت كل منهما الأخرى ارتكنا الى انصاف الحقائق التي لا يمكن التراجع عنها الا ينسحب ثمن التضحية بالتهلكة .

ويتغير مزاج ناستاسيا بفترة خلال المشهد ، فتنقلب من الحدة الى التسليخ ، ومن الشجب والاسى الى الغضب الجنوني . وينقل دوستوفسكى التقلبات العديدة للمكانات الكامنة في اللقاء ، وينقلنا الى ادراك احتمال تحولها الى عواقب شتى . فلربما أدت العيسارات الطنانة العنيفة الكامنة وراء الكارثة الى المصالحة اعتمادا على اجراء عملية مفتوية في نهاية المطاف ، وعندما يحتدم الصراع وتتصالح الارادات يلعب الحوار الدور الرئيسي . ولكن علينا الا ننسى الأصوات الخافتة الأخرى ، والتي اثبتتها دوستوفسكى في المسودات المتعاقبة ، والتي استمرت الشخصوس ترددها في تحريرها ( لقد وصفنا الرواية بانها تص هي من نصوص الحياة — ألم فعل ذلك ؟ ) .

فلقد جاءت اجاليا لكي تعرف ناستاسيا ان تطلق مويشكن بها من باب الشفقة فحسب :

« عندما سألته عنه أخبرني بأنه توقف منذ أسد بعيد عن الولوج بك ، وأن مجرد تذكرك يذهبه ، ولكنه يشعر بالأسف لمالكه ، وأنه عندما يفكر فيك يتمزق قلبه . وكان ينبغي أن أبلغك بأنني لم أقابلي حياتي انسانا يتشابه معه في نيله وبساطته وجدارته بالثقة بلا حدود . وفي

ظني ان اى انسان يستطيع خداعه اذا شاء ، وانه يفقر على الفور كل من يفدعه ، وهذا ما نفنى الى ..... »

ورغم ان حبها للأمير قد تكشف أثناء نوبة الصرع التي داهمتها في بيت ابانشين ، الا انها أعلنت ذلك رسميا للمرة الأولى فيما بعد ..... وجاءت الأصداء التي تذكرنا بقطاب أوتيلو لأعضاء مجلس الشيوخ في روما متعمدة ، فلقد كتب دوستوفسكى في مسوداته أن إعلان أجاليا لحبها فيه شيء ما من سذاجة أوتيلو ونقاؤه . غير أن السذاجة في الحالتين قد اقتربت من فقدان البصيرة . إذ كان انخداع مريشكن بنفسه أشد من انخداعه من الآخرين ، وقد أدى انفصال الحب والحنان عنده ، وعدم استمراره ، الى تعزيز نقاء تصور أجاليا له . وتذكرنا نامتاسيا ذلك وتستغله بذكاء متولد . ومن هنا يجيء اصرارها على وجسوب استمرار أجاليا في الكلام . وتضمن احتمال الانفاج الفتاة ( أجاليا ) شئ الكلام مع نفسها ، وإزدياد حرارة انفعالها الى ما يشبه الحمى التي لا يعرف سببها . وتقع أجاليا في الفخ الذي نصبه لها صمت ناستاسيا . خلقت حاجمت خصوصيات حياة ناستاسيا ، ولتتمتها بانها تحيا حياة خائفة ، ومسح هذا الانفاج الذي لم يات في وقته المناسب والأشبه بتمنر أحد طرفى المبارزة لناستاسيا بالانتقام . فلقد طعننا طعنة خاطفة : « عانت إلا تعيشين حياة تافهة ؟ »

وينقل هذا الموقف للمصدرة للنقد الاجتماعى الكامن ، وإن كان لم يقتل في الأبله . فلقد عزت ناستاسيا نقاء أجاليا الى ثرائها والى الطبيعة الاجتماعية التي اندسرت منها ، وبذلك تكون قد أشادت - ضمنا - التي : أن خطتها ترجع الى اسباب اجتماعية . والندفعت أجاليا من أثر الغضب المتصاعد ، وبعد أن أدركت انها لم تعد تقف على أرض صلبة الى التلويح باسم قوتسكى لتقريمتها . وأتخذت توجهت مشاعر ناستاسيا . وتحولت الى غضب ، ولكنه الغضب الخاضع للعقل ، وما لبثت أن سيطرت على المحاولة . وصاحت أجاليا : « لو أنك حرصت على العيش كامراة شريفة لما زادت منزلتك عن إحدى الغسالات » . ويوحى الأثر الرنان لكلمة غسالة والروسية الدارجة بأن اختصار دوستوفسكى لها في مذكراته كان مقصودا للدلالة على وحشية انقراض أجاليا وتعصدها لاختيار هذه الكلمة بيمينها ، ولعلها كانت تتساوى بين هذه الحالة وفكرة الماخورة . فلو أن ناستاسيا اتصفت بالأمانة لقامت بعبورها كاملا . وتزداد شدة الغبطة للوجهة اذا تذكركا أن ناستاسيا ذاتها قد تلبت بأن تصبح فضالة أثناء مرعها الوحش الذي صمب مروبها مع روججين .

ولكن أجاليا تجاوزت كل حد • وصاح مويشكن وهو يشعر بياأس عميق : « كفى يا أجاليا • ان هذا بعيد عن الاتصاف » وجاءت صيحته كأنها إشارة بانتصار ناستاسيا • وبعد أن اكتمل تجسيم الموقف الذى يتركنا دائما فى حالة ذهول ، أضاف دوستويفسكى فى الجملة التالية : « بأن روجوجين لم يعد يبتسم الآن • بل جلس مصفيا وذراعا ملتفتان حول جسمه وشفتاه مطبقتان » • وبعد المؤخرة التى وخزتها أجاليا ، اكتمت ناستاسيا على قبول انتصار لم تتوقعه ، بل ولعلها لم تكن ترغبه • وستتمزق الصلة التى تربط مويشكن بابنة الجنرال ابانشرين • وعندما يستقل ذلك ستكون قد وقعت على شهادة وفاتها • هنا مرة أخرى ينظف على الموقف الفلسفة المأسوية للتجربة • فى الممارزات الكبرى للمأساة ليس هناك منتصر أو غالب • وكل ما هناك انواع مختلفة من الهزيمة • وتمولت ناستاسيا الى الهجوم ، فمرت أجاليا من هذا المشهد غير المحتمل :

• « لقد رغبت أرضاء نفسك لكى ترين بعينيك ايهما يجب أكثر من الأخرى : انا بالذات أم أنت ، لأنه غيرة للرجة مريضة » •

• « همست أجاليا بصوت يكاد يسمع : « انه عرفنى بالفعل • انه يكرهه » •

• ربما ربما ! لانا لا استحقه ، وأنا أعرف ذلك ، ولكنى أعتقد أنك تكذبين • فهو لا يمكن أن يكرهنى ، وأستبعد أن يكون قد أخبرك بذلك •

ولقد أصابت القول • ولقد استقر زيف كلام أجاليا ( الذى بدا فيه بوضوح آثار من الضعف ) ناستاسيا ، لكى تكشف عن قوتها • وكانت فى كل لحظة على وشك أن تأمر الفتاة بالانصراف برفقة مويشكن غير أن الانقمام وحيثما أشبهه بالنزوة اليائسة قد كبح جماحها ، فأمرت الأمير بالاختيار بينهما :

« ووقفت ناستاسيا وأجاليا منتظرتين ، وكأنهما تتوقعان حدوث شيء ، ونظرت الاثنان للأمير نظرة امرأتين مصابقتين بالخيل • »

وأغلب الظن أن مويشكن لم يدرك ما وراء هذا التصدى من دافع بالغ القوة ، ومن المؤكد أنه لم يفهمه ، وكل ما استطاع أن يراه هو الوجه اليائس الذى ترك انطبعا نفاذا فى قلبه • ، مثلما قال لأجاليا ، ولم يعد قائدا على تحمل ما هو أكثر ، ووضر لأجاليا بنظرة استرحام محتجة بالعتاب مشيرا فى ذات الوقت الى ناستاسيا :

وقال مهمهما : « كيف فعلت ذلك ، انها شديدة الشعور بالتماسة » ،  
ولكن الوقت لم يسمح له بأية كلمة أخرى في مواجهة نظرات اجلايا  
الريمة في ايشع صورها والكرامية الفتاكة ، مما ادى الى صياحه  
والندافعه نحوها : « غير ان الوقت كان قد فات » .

وعندما يتعلق الأمر بمحنة الأزمة وشسولية الصل ، سيتصفه  
الاختيار بين جيمس ونوستوفسكى بالصعوبة البالغة ، غير أن المشهدين  
( عند جيمس ونوستوفسكى ) مختلفان تماما . فمنهما تتراجع ماجى  
وشارلوت الى الاضواء ، وينضم اليهما الرجلان ، يساعد عزوف  
جيمس عن النزوع الى الميلودرامية على تحقيق الاحساس بوجود واقع  
مفتوح . فلقد انطلقت من خلال اضيق القنوات الضغوط التي استغرق  
تجميعها وقتا طويلا ، والتي ذكرت لنا تفصيلا في التحليل الدقيق  
للأحداث . ونحن نتابع هذا التحليل مع كتم أنفاسنا خشية انصراف  
أحدى المراتين - حتى ولو للحظة واحدة - الى صيغة من الصيغ البلاغية  
أو الابهام الذى لا يقع النطاق الدقيق لأسلوب جيمس ، ان شيئا من  
هذا القبول لا يحدث ، وتنشأ استجابتنا له وطريقتنا فى تدقيق  
الوسيقى أو فن العمارة ، علمنا نكتشف فى العمل الفني سلسلة من  
الانماط الهارمونية التى تتجمع وتفرق فى نطاق ما يملئ الشكل  
الدرامى ، وإذا عبرنا عن ذلك بلغة العمارة قلنا ان ما يحدث أشبه بما  
نتخيله من ضرورة وجود قنطرة تصد مساحة الفضاء والنور التى  
تواجهنا .

أما نوستوفسكى فعلى عكس ذلك ، إذ كان يستسلم لكل غوايات  
الميلودراما . فهو لا يتيح لنا الفرصة لكى نعرف حتى آخر لحظة هل  
تسلم ناستاسيا الأمير لقريصتها ، وهل سيتدخل روجوچين ، وهل  
سيقتار الأمير أحدى المراتين ، فهناك شواهد مؤكدة لكل هذه البدائل فى  
طبيعة الشخصين . ولابد أن اعترف بأننا مطالبون بشغل عقولنا بجميع  
هذه الاحتمالات أثناء قراءتنا للنص . وفى رواية « السلطانية الذهبية »  
لهنرى جيمس ، يعتمد التأثير على استبعاد كل ما يتصف بعموضيته ، لأن  
رؤسنا مستعد من أدراكه « عدم إمكان حدوث الأشياء على نحو آخر »  
أما لحظات الذرى فى رواية الأيلى ، فإنها لحظات الصدمات . فهى  
مقدرة ( يضم الميم ) ولا وجود لها بمجرد طرحها الا فى مفردات اللغة .  
ومع هذا فإن الشخصين توحي بالاحساس بتلقائية الحياة التى تعد  
معجزة الدراما التى تتميز بها .

ونهاية المشهد ذات طابع مسرحى جحت ، فلقد انتهى هذا المشهد  
وناستاسيا سيدة الموقف : « وصاحت انه لى ! انه لى » . « هل انصرف

الفنّانة المتعجّرة • ها ! ها ! ( وضحكت ضحكة مستيرية ) • على اننى قد سلّمته لها • فلعذا فعلت ذلك ؟ لاني مجنونة ! مجنونة : اخسرج يا روجوجين ! ها ها ! »

وهريت أجليا وبأدح روجوجين المكان دون أن ينبس ببنت شفة ، وتركه وملكه المهزومة سويا في حالة من حالات البهجة الفوضوية ، ومرر يدها على وجه ناستاسيا وبسعرها ، وكأنه يداعب طفلا صغيرا • والصورة تشبه صورة معكوسة لتمثال الرحمة الميكلائيلو (\*) فلقد أصبحنا الآن في حضرة ناستاسيا التي تجسم الإرادة والثكاء وقد انقلبت الى امرأة مفككة الأوصال ، والأبله يتأملها في صمت لعله دليل للحكمة ، وكما يحدث كثيرا في حالة القتراجيديا ، فهناك فاصل تسوده السكينة والسلام ، أي هدنة وسط الأحداث المهلكة ، أي بين الأحداث التي جعلت الحسية محتومة والتي أنهت المساة • ولعلنا ننكر كيف انتهت « الله لير » لشكسبير بمنظر لير وكورديليا يجلسان معا وهما مبتهجان بين أعدائهما القطة • ولا وجود لمشهد في عالم الرواية تفوق في تعبيره عن الأساس بالنفلة والهدوء بعد العاصفة مثلما حدث في رواية الأبله ، ولعلنا نضيف أيضا أن « الأبله » كانت الرواية الأثيرة لقلب دوستوفسكي بين جميع أعماله •

## II

وتساعد مسودات الرواية والملاحظات التي كتبها عنها على الكشف العميق عن أشياء كثيرة ، ويحقنونا إذا استعنا بها أن نتقح النوازع الأولى الغامضة للذاكرة والخيلة ، وسيتيسر لنا قراءة قوائم الأسماء والأماكن التي يستعين بها الروائيون - فيما يبدو - للتعزيم واستحضار الحفاريات التي تخرج شخوص الروايات من القمام ، وسيتيسر لنا تتبع الارشادات الزائلة والملول التي لم تنتج عملية الاستبعاد أو الخوف المجهد الذي يسبق الاستقصارات ، وفي كشاكش هنري جيمس ، يدور حوار رائع بين النفس والملكة النقدية في الوعي ، ويكشف هذا الحوار كيفية تحقيق الاتقان الفني ، وإذا استعنا بملفات الأوراق الخاصة والمنكرات والمصاقيص التي نشرت دور النشر للسوفيتية ودور الحفظ ، فسيتكون بمقدورنا مشاهدة المادة الخام التي بنا منها الأبداع • وتساعدنا مثل هذه المخلفات كرسائل كيتس ومسوداته أو أصول المطبعة التي

صحبها بلزك ( الخشن كما يسميه الفنيون ) على الاقتراب من سر  
الابداع والابتكار .

ولشهاد مسودات رواية الأبله على الاستنارة من عدة وجوه .  
فعندما ألفي دوستوفسكى نفسه قد وضع فى مواقف تحتم الاختيار بين  
الاتجاه الى التجريد أو الى التدفق فى الابداع - على حد قول لورنس ،  
فانه استطاع الاعتماد على تعابير مجازية غدة ، وفى المخططات الأولى  
التي أدت الى ابتكار ثنائي الشخصيتين المتقابلتين مويشكن وستافروجين،  
لاحظنا هذه الفكرة الثاقبة : « الشياطين لديها إيمان ولكنها ترتجف » .  
ومن هذا المثل وأيضا فى القول الذى اتخذ شكل الحكمة الماثورة التى  
وصفت عيسى « بأنه لم يكن يفهم التبهاء » ( من كشاكيل الممسوس )  
تبين لنا صحة مقارنة دوستوفسكى بنيتشه . وفى بعض الأحيان ، كان  
دوستوفسكى يكتب بخط يده فى هامش سيناريى الرواية عبارات تثبت  
اعتراؤه بقوة الإيمان كقوله مثلا : « هناك شيء واحد فى العالم :  
الإيمان المباشر » أما الصداقة فجاء فى المرتبة التالية ، وتذكرنا  
الملاحظات التى كتبت عن رواية الأبله بمعاودة ظهور موتيفات روايات  
دوستوفسكى مما حدا بمارسيل بروست الى القول بأن جميع روايات  
دوستوفسكى تصلح للانضواء تحت عنوان الجريمة والعقاب . وفى أحد  
التصورات الأولى « للأبله » فانه لم يتصف بالكثير من صفات ستافروجين  
وحسب ، ولكنه تزوج سرا ، وأهين علنا تماما مظلما حدث ليطل  
الممسوس . وحتى فى بعض السيناريوهات المتأخرة للرواية ، اساط  
المؤلف شخصية مويشكن بمجموعة من الأطفال ، شاركت بدور مهم فى  
أهوية الرواية ، وكشفت عن طبيعة دوستوفسكى الحقبة ، وهى حالة  
وتماثل وحكاية اليوشا التى وردت فى تنثيل الاخسوة كارامازوف .  
والظاهر ان هناك قانونا لثبات المادة فى بويتيقا الابداع شبيها بقانون  
الحفاظ على الطاقة فى الطبيعة .

ومن الجوانب المثيرة للاهتمام بوجه خاص اللصحات التى تتاح لنا  
للإطلاع على المراحل اللاواعية أو شبه الواعية فى الابداع الأدبى ،  
فمثلا رأينا دوستوفسكى يكتب مرارا عبارة « ملك اليهود » أو « ملك  
يهودا » . ونحن نعرف أن بترافسكى الذى انضم الرواى الى جماعته  
ولكنه لم يحرص على المواظبة على حضور اجتماعاتها ( بين ١٨٤٨  
و ١٨٤٩ ) قد وصف جيمس دى روتشيلد بملك اليهود ، وكان بطل  
رواية الشاب توافا على نحو صريح لأن يصبح « روتشيلد » .  
وفى سياق مسودات « الأبله » العبارة كانت الكلمات تشير الى المرابين  
الذين تورط معهم جائيا . وفى الرواية ذاتها نكر جانبا العبارة سر

واحدة فمصوب كرمز للدلالة على طموحه المالى ، ولكنها عندما تكررت ، فى كتابات دوستويفسكى الأخرى فلا يستبعد أن تكون قد سافته - دون أن يشعر شعوراً واعياً كاملاً - إلى التعرف على موتيف المسيح .

وعلاوة على ذلك ، فإن بمقدورنا أيضاً اعتماداً على المصادات الاطاعة بمقارنة « الشخصية المستقلة » ، ولقد كتب بلاكسور :

« الشخص هو الثمرة الأخيرة التى يتجسم فيها الشكل الموضوعى لما يبدعه الخيال . ويعتمد خلقها على الاقتناعات الانسانية التى تمتد إلى أصق الجنون . ومادامت صادرة عن الانسان ، فلا بد أن تكون مشحونة بالأخطاء ، وتكتسب مظهرها الحقيقى المعجز بفضل العبقرية (٤) » .

والنتاج النهائى وموضوعيته نتيجة نهائية تترتب على جهد خلاق شديد التعقيد ، فما يبدو فى نهاية المطاف « متميزاً بحقيقته الفارقة » ثمرة لعملية « استكشاف وهجوم مضاد يشغلان عبقرية الكاتب وحرية المادة الناشئة أو الوليدة أو مقاومتها » فلم يكن التصور البنى لرواية الأبله ( الملاحظات المستطمة من جريمة أولجا أوتمسكى فى سبتمبر ١٨٦٧ بعيدة الاختلاف تماماً عن المصور التالية للشخصية ) ، ولكن يؤر الرواية استمرت تتبدل حتى بعد أن ظهرت أول حلقة مسلسلها فى مجلة المراسل الروسى التى يراى تمريرها كاتكوف ، وتبدو التغييرات وكأنها قد نبعت من داخلها . فلم يكن دوستويفسكى راضياً عن الدور الذى نهضت به أجاليا . وكتب جملة مصادات حاول فيها استبعاد قدرية الجريمة التى ارتكبها روجوجين .

وفى مبحثه المسمى « ما هو الألب » ، رفض جان بول سارتر ما يقال من أن الشخصية المتفيلة هى التى تسير نفسها وتتحكم فيما تتعرض له من أحداث :

« وهكذا فإن الكاتب لا يصادف أى شيء سوى معرفته وإرادته ومشروعاته ، أو نفسه فى عبارة أخرى ، أنه لا يدرك سوى ذاته - فلم يكشف بروسى فى أى لحظة من الملاحظات الشذوذ الجفسى عند شارلوس ، لأنه صمم على إدراج هذه الواقعة قبل أن يشرع فى إعداد كتابه » .

---

The Everlasting Effort : R. P. Blackmur

(٤)

(The Lion and the Honeycomb) نيويورك ١٩٥٥ .

وما يتوافق لنا من أدلة عن كيفية عمل الخيال لا يؤيد منطق سارتر . فبالرغم من أن الشخص من خلق ذاتية الكاتب حقاً ، إلا أنه يبدو ممثلاً لذلك الجزء من نفسه الذي لا يعرفه الكاتب معرفة كاملة . ويقول سارتر أن صياغة أية مشكلة تتماثل مع المعادلة الجبرية في استنادها على وحدات مجهولة ، تجر في نيلها حلها وطبيعة هذا الحل ، غير أن هذه العملية رغم ذلك تعد عملية خلاقية ، لأن اكتشاف الإجابة ، يعتبر تحصيل حاصل بالمعنى المثالي فحسب ، وكما كتب كولريديج (\*) : « أن جميع الأدياء المحيطة بنا وكل ما يحدث لنا ليس لها أكثر من علة نهائية مشتركة ، يعنى زيادة الوعي بحيث أن اكتشاف وعينا لأى جزء من مجال طبيعتنا ، أو تستطيع إرائتنا الانمام به سيخضع لسيادة العقل » ، وتمثل دون كيخوته وفالستاف وإيما بوفارى أمثال هذه الكشوف التي يكتشفها الوعي ، فبعد عملية الخلق والاستنارة المتبادلة للعلل الخلاق والكمال مظهر الشيء المخلوق ، استطاع سيرفانتز وشكسبير وفلوبير معرفة أجزاء من أنفسهم كانوا على غير دراية بها من قبل . وتعامل الكاتب الدرامى هيلل (\*\*) : « إلى أى حد يصح وصف الشخص الذى خلقها الشاعر بالشخص الموضوعة ؟ » وجاءت إجابته ، كما يلي : « بقدر شعور الإنسان بالتهور فى علاقته بالله » .

وبالتدور اكتشاف مقدار موضوعية شخصية مويشكن ، وإلى أى حد قاومت شخصيته فى رواية الأبله المنيطرة الكاملة لدوستوفسكى - موثقا - فى المسودات ، فمشكلة المجرى الجنسى من المشكلات التي لم يدركها دوستوفسكى إنراكا واضحا ، فعندما نراه يتصالح فى مذكراته : هل تعد أجاليا خليفة الأبله ، فإن الرواى فى إحدى الصالات التي مر بها إبداعه قد سأل هذا السؤال وكأنه موجه إليه هو بالذات ! . ولكن من الجانب الآخر الذى لا يقل عن ذلك موضوعية يصح القول بأنه قد وجه هذا السؤال إلى المادة التي سيسعملها فى الخلق الفنى ، ويظل عدم الأوضوح فى إجابة مويشكن على المفهوم الضرورى للطريقة الدرامية . فليس بمقدور الدرامى أن يعرف كل شيء عن شخصه من الآلف إلى الياء ، وإن عرف الكثير عنها .

وتحدث هنرى جيمس فى معرض كلامه عن تولستوى عن الشخص الحاطة « باكديس من أحداث الحياة » . وتمكن هذه الأكديس ، وتستوعب حيويتها وتخفف عنوانات « المكثات المربعة » . ويعمل الدرامى دون

\* The Statesman's Manual

(\*) فى ملحق مجلة

(\*\*) (Friedrich Hebbel) . ( ١٨١٢ - ١٨١٢ ) كاتب درامى ألماني .



محاولة بهذه الأكاسد والجفاف ، ويخفف من تكثف الجو ، ويضيق رقعة الواقع ، ويوصله الى ساحة الصراع تتولى فيه الكلمات والإيماءات التعبير عن صيحات الاستغاثة ، وتتحول أشكال المادة ذاتها الى صور شفافة فيتكشف ارتفاع الأسوار بالقدر الكافي الذي يسمح لآل كارامازوف بالقفز من فوقها أو تتألف هذه الأسوار من ألواح مفككة تيسر لبيوتر هيرجوتسكي سرقتها أثناء اقتحاماته الثرية ، والجمع بين أولوية الناجية العملية على هذا النحو والمرض الفصل والمقنع للشخصيات المعقدة صعب بالقدر الكافي في الدراما ( ولعلك تذكر ما قاله الهوت عن الاخلاق الفني لهاملت ) ، ول وربما تقاومت هذه الصعوبة من تأثير أسلوب الوسيلة الفنية مهما كان نصيب النثر المردى من الصيغة الدرامية للعمل الفني .

ويتعرض للخطر الاحساس باستمرارية حركة الأحداث والتوتر الوارث الذي تستند اليه الصياغة الدرامية لروايات دوستوفسكي وامثالها ، من أن نفرضها لشغل الفراغ ، واننا نقرا الرواية ونلقى بها جانباً ، ثم نلتقطها ثانية ، ونحن في حالة مزاجية مختلفة ( وهذه حالات لا تحدث بصورة محاللة في المسرح ) .

ولكى أبين كيف تغلب دوستوفسكي على بعض هذه الصعوبات ، أرى المتحدث عن الساعات الستين المتصاعدة في رواية المسوس : « ان هذا الليل بطوله ، وما حدث فيه من وقائع عجيبة نوعاً ، والخاتمة الفظيمة له التي جاءت في الأعقاب في الصباح الباكر ما فتئت تبدو لي كأنها كابوس بضع » . هكذا لاحظ المصاد ( ففي هذه الرواية لدينا سارد أشبه بالحكاوي يدرك الأحداث ويتذكرها . ويؤدى هذا فيما بعد الى تعقيد مهمة العرض الدرامي ) . وميلتزم دوستوفسكي خلال الأحداث الوحشية المضطربة التي ستتبع هذا الاستهلال بنجمة كابوسية مكثفة ، فلأبد أن يتفادى أحساسنا باستمرار أحداث حدث الوقائع ، وسيخصص ستين صفحة من النثر لا يستعين فيها بالمؤثرات والوسائل المادية لإيهام التي تتوافر للكاتب المسرحي .

ويستعين دوستوفسكي بمحدثين خارجيين لتكثيف استجائنا على اللوح داخل هذا العالم المشوش . الصائت الأول هو الكبريل الأدبي ( اللعبة الرباعية ) التي تختتم السهرة الإحصاء للحاكم ، والدار التي شبت في الحى الملل على شاطئ النهر ، والصائدان متكاملان مع السرد ، ولكتهما يحملان أيضاً قيمة رمزية ، فالكبريل هي الفيغورا ( إذ كانت البلاغة تحقوى على مصطلحات غريبة كتب علينا تحمل

أوصابها ( العدمية الثقافية وعدم احترام أو تقدير الروح ، وقد اعتبر دوستوفيسكى هذه الظاهرة العلة الأساسية للكوارث التالية . والثائر ترمز الى معنى البعث كاعتداء شريع خفى على الأوضاع العادية للحياة ، وكان فلوبيير قد تصور الصريق الذى شب خلال عهد الكومين فى فرنسا على أنه نوبة من النوبات التى تذكرنا بالقرون الوسطى ، تأخر حدوثها - وقصر دوستوفيسكى الحريق تفسيراً الفضل بأنه نذير انتفاضات إجماعية على نطاق أوسع ستعمل على نك المدن القديمة ، وإحلالها بمدن جديدة للعادلة ، ويربط بين المراتق التى شبت فى باريس والفكرة الروسية التقليدية عن سفر الرؤيا . ويندفع الحاكم ليميك نحو النيران ، ويصرخ فى وجه المحيطين به المرعوبين : « أنها أحداث حريق متعمد ، أنها القوضى أو العدمية ! » فإذا رأيت شيئاً يحترق فاعلموا أن سببه هو العدمية ! » . ويؤدى جنونه الى إصابة الصارِد بالعرب والاشفاق ، ولكنها فى الواقع حالة استشفاف مغالى فيها وصلت الى حد الهستيريا . وكان ليميك مصيباً عندما صاح أثناء حادثة الذعر والذهيان التى انتابته « بأن النار داخل عقول الناس ، وليست فى أسفل البيوت » . ويصبح اتخاذ هذه العبارة شعاراً لرواية المسوس . فلقد نسلطت الشياطين ، واعتماداً على المصادفة الغامضة ، امتدت الشرارة وانتقلت من الناس الى الإبنية .

وعندما خدمت النيران عشراً على لبيانكين وشقيقته ماريسا وخامسهما القديم قتلى ( وهنا اضطلعت جريمة القتل مرة أخرى يدور نفل الرقيا المأسوية ) . وهناك من الشواهد ما يثبت أن واحدة من النيران على الأقل قد اشتملت لأخفاء معالم الجريمة . واستعان دوستوفيسكى بلمهيب النيران كمنار وسط فراغ الأحداث ، ونقلنا الى إحدى نوافذ بيت ستافروجين وسكفونيكى . والوقت هو الفجر ، وترى ليذا وهى ترتب الومج وهو يخفت . وينضم اليها ستافروجين . ولم يذكر لنا سوى انفكاه بعض مشايك رداها ، ولكن أحداث الليلة بطولها رويت لنا من خلال هذه الجزئية . وتتسم مخيلة دوستوفيسكى على نحو مثير للاهتمام بعفتها ، وتماثل مع لورنس . إذ كان يرى التجربة الشبية بأحساس شديد للغاية ، ويرأها كأحد مقومات الشخصية الانسانية ، بحيث لا يحتاج الى اللاتجاه الى وسائل أكثر ترمزاً عند تصوير ما يحيط بها من أحداث ، لاستحضار معناها ، فعندما غدت الواقعة مرافسة للتصوير الوحشى ، كما حدث فى الكثير مما كتبه أميل زولا ، اكتسب العرض المباشر للشبقيات أهميته مرة أخرى ، وترتب على ذلك إجداب التقنية والحساسية .

وكانت ليلة مشهومة • فلقد كشفت لليزا حقيقة ستافروجين ولا انسانيته العظيمة • ولم يصور دوتويشمكي الطبيعة الدقيقة للعجز الجنسي • ولكن اثر المقم قد صور تصويراً فنياً ، واسماء هذا الاثر لليزا • ولقد خلطت النوافع التي دفعتها الى القفز في عربة ستافروجين في اليوم السابق ، ومسخرت من رقبته الحاضرة وتظاهره بالحديمية • والمرح النشوان • « وما هو ستافروجين ، أو مصاص النماء ستافروجين كما يسمونه » • والاهانة ذات حدين ، فلقد استنزفت ارادة الحياة من ليزا ، ولكنها استطاعت اصابة ستافروجين في الصميم ، لأنها مست صرا مريما ، وان كان مثيرا للضحك يُلطخ سمعته :

« لقد تخيلت دائماً أنك ستصمى الى مكان ما حيث يوجد عنكبوت شرير ضخم ، يتماثل هو والانسان في الضخامة واننا سنمضى حياتنا ننظر اليه ، ونخشى بآسه ، فعلى هذا الوجه سيستنزف حينا » •  
والحوار يتألف من نبرات متوسطة للحدة ، وشذرات متقطعة ، ولكن ثمة صرخة كبرى معلقة في الهواء •

ويدخل بيوترفيرخونمىسكى ويقتول ستافروجين : « لو سمعت يا ليزا شيئاً ما بطريقة مباشرة ، فاعرفى اننى وعدى الموم لذلك » • ويسمى بيوتر لمعض مزاعم ستافروجين بأنه منذب ، ويستهل اعترافاً تخلط فيه الاكاذيب بانصاف الحقائق الخطيرة والاستبصارات الخبيثة. وتتشابك ، كاعترافه بأنه هو الذى أعد الحدة للقتلة ، ولكن عن غير قصد ، خير أن النيران اشتعلت قبل اولها ، فهل يحتمل أن يكون بعض اتباعه قد ساعدوا على ذلك بتسخنهم للأخرق • وهنا تتكشف واحدة من الحقائق الخفية الكامنة في عقل بيوتر :

« لا ان هذه القمامة الديمقراطية بخلاياها المؤلفة من خمسة أعضاء لا تزيد عن ركيزة هشة ، فما نحن بحاجة اليه هو ارادة مستبدة اذبه بالأوثان تستند الى شيء جوهري ما له وجود خارجي ! » •

ويحاول بيوتر الآن الحيلة دون تعطيم هذا الوثن لنفسه • فلن يسمح لستافروجين بالاقدام بنفسه على ارتكاب الجريمة ، وان وجب اثره في ذنب اعترافها • وهكذا ظانه سيتوسط هو وبيوتر عن قرب ربما أكثر • ويظل الكاهن ضروريا لاله ( ألم يخلقه هو بنفسه ؟ ) ولكن هذا الاله يجب أن يتوافر له المظهر الصحيح • وتعرض استراتيجية الفوضى تجاه ستافروجين في احد التلوجات المثلة في الرواية الدالة على ( المفونة ) والتي تكشف وجود انقسام في الشخصية

فى المعنى • ويتنقل بيوتر من خلال هذا التلاعب البلاغى من حقائق الإخلاق الى حقائق القانون المرتبطة بالبراءة :

« ومبرعان ما تنتشر اشاعة غيبة • ولكن عليك الا تفضى شيئا ، لأن موقفك سليم لا غبار عليه من الناحية القانونية ، ومن ناحية ضميرك فالأمر بالمثل أيضا • لأنه لم ترغب حدوث ذلك ، هل كنت ترغب ذلك ؟ نعم ليس هناك دليل ، لا شيء سوى المصادفة ، على اننى اشعر بالابتهاج لهدوئك • فعلى الرغم من عدم وجود شيء يستوجب لومك ، حتى من الناحية النظرية ، ولكن الأمر سيان ، ولابد أن تعترف بأن كل هذا سيسهم مشكلتك على نحو رائع ، فلقد أصبحت بفتة حرا وأرملا ، وبمذكورك بالمبادرة بالزواج من امرأة فائتة تملك مالا وفيرا ، يعد بالفعل ملكا لك فى الصفة • فهل أدركت ما يمكن أن يحدث اعتمادا على صدفه بسيطة تافهة • اه • »

— « هل تهددنى أيها الاحمق ؟ »

ولا ترجع لهجة الأسى فى سؤال ستافروجين الى الخسوف أو الابتزاز ، ولكن مره التهديد هو قدرة بيوتر على تعظيم حطام الهمى الذاتى عند ستافروجين • فالمرجل يهدد بإعادة تشكيل الله على شاكلته الشريرة • وقوبلت مضاوف ستافروجين من زحف الظلمات ( وهى كناية روسية عن الاصابة بالجنون ) على نحو رائع بإجابة سريعة من بيوتر :

« أنت الضياء والشمس • »

وكم كنت أود الاستشهاد بفقرة أطول ، وإن كان بالإمكان الاكتفاء بتوضيح النقطة الأساسية • فالحوار هنا يدور من خلال نفس الصبغ المنتمية فى الدراما الشعرية (\* ) ، كالتراجيديا اليونانية والجسدل ( الديالكتيك ) فى مفاورة فيدون لأفلاطون والمناجاة الفردية (\*\* ) عند شكسبير ، والخطب المسببة للعنفية فى المسرح الكلاسيكى فى القرن الثامن عشر بفرنسا ، وتعد هذه الوسائل من الاستراتيجيات الكاملة للبلغة والدرمزة ، وفيها يتعدر فصل أشكال التعبير الفعلية عن المعنى فى شموله • وأغلب الظن فإن الدراما التراجيضية تعد آخر طرح بإق وشامل للمسائل الانسانية تحقق حتى الآن بلغة الكلام المنطوق ، وتخضع الصبغ البلاغية التى تستعين بها لفكرة المسرح والظروف المادية المرتبطة به • بيد أنه بالاستطاعة ترجمتها أو نقلها الى أمر لا تعد درامية بالمعنى

(\*) مثل Stichomythia فى التراجيديا اليونانية •

Solfioquy

(\*\*)

للتقنى أو المعنى المصنوع ، وهذا ما يحدث فى الخطابة وفى المحاورات  
الانفلاطونية والمقيدة الدرامية • وترجم دوستوفسكى لغات الدراما  
وأجروميتها إلى الرواية النثرية • وهذا ما نعنيه عندما نستعمل  
مصطلح الدراجيديا دوستوفسكية •

ويخبر ستافروجين بيوتر « بأن ليذا قد خمنت على نحو ما خلال  
هذا الليلة اننى لا أحبها • وهو ما كانت تمرقه حقا منذ البداية • واعتبر  
اياجو الصغير كل ذلك « كلاما خسيسا قذريا » •

وفجأة ضحك ستافروجين :

« اتنى أضحك على نسياسى » ، وكان هذا تفسيره الغوى  
لما قال •

لقد رسمت العيارتان صورة الرجلين بدقة قاسية • فبيوتر هو  
الرفيق القدر لستافروجين • وهو يثقل ستافروجين حتى يستطيع تلطيخ  
سمعته ، وتحطيم الصورة التى صنعها لنفسه ( وربما خطر ببالنا نور  
البابون ( نوع من الخويلا ) فى سلسلة صور بيكاسو الشهيرة للفنانين  
والمونيلات ) ويتظاهر بيوتر بمعرفته منذ البداية أن الاسمى كانت  
( فياسكى ) ثامة • ولقد طرب لذلك • وتركزت نزعتة السادية - إي  
سادية المشاهد - على ما حدث لليزا من أذل • إذ سيؤدى المعز  
الجنسى الواضح لستافروجين إلى زيادة تعرضه للأذى • غير أن  
فيرخوفنسكى قد أساء تقدير مدى جهل الله • وقال ستافروجين  
الحقيقية لليزا : « اننى لم أقتلهم ، وكنت ممسرحا على ذلك ، ولكنى  
كنت أعرف أن فى النية قتلهم ، ولم اتصد للقتل » • وأغضبت بيوتر  
مزاحمه غير المباشر بالذنب وستكتشف هذه الفكرة باغاضة أكبر فى  
رواية الاخوة كارامازوف • وأدار وجهه لميوده ( وهو يغمغم بكلام  
جهوش •• ويرغى ويزيد • وتتفجر من خلال غضبه المصنوع حقيقة  
خفية : « أنا مهرج ، ولكنى لا أريدك يا نصفى الأفضل أن تكونى كذلك !  
هل فهمتى ؟ » وكان ستافروجين يفهمه ، وهو الوحيد من بين شخوص  
الرواية الذين يصرفونه على حقيقته • ومأساة بيوتر هى نفس مأساة كل  
كاهن نصب لنفسه الها على شاكلته • وبإلها من لعنة من المسخرة  
الدرامية أن يطلب منه ستافروجين الانصراف وهو يقول له : « اذهب  
للميطان الآن •• إلى جهنم •• إلى جهنم » ! • ويدلا من أن يرد المهرج  
للصفحة ، فانه ينتقم من أيزا التى انقضت من أمانته مايريكى  
نيقولرقش المعجب المخلص الذى كان ينتظر طيلة الليل فى حديقة  
ستافروجين ، وصاحبه إلى مصرح الجريمة •

ووصلا عندما كانت الحشود تتجمع وتفرق بلا نظام ، وعندما اشتد عنف المزاغم بدور ستافروجين في الجريمة • وقد التقى الشاهد في بنائه بأول أضراب منظم يشهده تاريخ روسيا الحديثة • وأصبحت ليذا وقتلت ، وعقب الراوى : « بأن كل شيء حدث مصادفة بوساطة أناس اندفعوا متأثرين بالشاعر البقيضة ، إلا أنهم ناضوا ما وصوه ما كانوا يفعلون ، لأنهم كانوا سكارى وغير مسئولين ، غير أن غموض الشاهد عزز انطباعنا بأن ليذا قد سعت للموت في إطار طقوس تساعدنا على التفكير من خيليتها • وماتت بالقرب من البخان المتساعد من المهبب الذى راح ضحيته ثلاثة آخرون كضحايا لانتفاخ ستافروجين للانسانية •

ومعذ ذلك الفجر البقيض حتى الفسق اندفع بيوتر محاولا اقناع كل انسان بأنه لعب دورا نبيلًا في هذه الأحداث • وفي الساعة الثانية ، انتشرت الأنباء برحيل ستافروجين الى سان بطرسبورج • وبعد ذلك بخمس ساعات التقى بيوتر بأعضاء خيلته المتأمرين ، ولم يتم أحد خلال الليلتين • ويوحى دوستوفسكى على تصور رائع بما حدث من انطفاء لنور المثل • ومرة أخرى قام « رويسبير » هذه المدينة السقفية باجبار وكلائه المصاة من طريق الترويع على ضرورة قتل شاتوف ، غير أن بيوتر كان من داخله طبلًا أجوف • فلقد أدى هروب ستافروجين الى تداعى دعائم منطقته المقبول الفاتر • ويفادر بيوتر المكان بصحبة أحد أتباعه • وترمز طريقته في الانسحاب الى حالته العقلية (٣) •

« وسار بيوتر ستيبانوفتش فى وسط الرصيف وشغله باكملة نون مبالاة بليبوتين • وفجأة تذكر كيف تلوث يرداذ الوهل ، حتى يتمكن من مسابقة خطوات ستافروجين الذى كان يسير مثلما يفعل الآن شاغلا الرصيف باكملة ، وتذكر المشهد كله ، وكاد يفتنق من هول الغضب » •

وشعر بالمشط من غضب بيوتر ، وعبر بالثرو عن اعتقاده بأنه « بدلا من المئات العديدة من الخلايا البشرية فى روسيا ، فأننى أرى أننا الخلية الوحيدة الفعالة ، وليست هناك شبكة من الخلايا على الإطلاق • بيد أن طغيان بيوتر حلم لراية الأشخاص الأهمون شأننا ، وتعقبه ليبوتين كنبيله وكأنه كلب شعر بالغضب •

وشهدت الساعات الست والثلاثون الباقية قبل مبارحة بيوتر جريمة قتل شاتوف وانتحار كيريلوف ومولد ابن ستافروجين ونوبة

(\*) وإذا استعملنا تعبير كذب بيرة قلنا « أنها رخصة an attitude » •

الخيل التي أصابت ليامشين وانحلال المجموعة الثورية ، ويحتوى هذا الجزء من رواية للمسبوس على بعض الممى منجزات دوستوفيسكى كالتقاء بين بيوتر وكيريلوف ، والذي بلغ ذروته فى ميتة كيريلوف التي كانت أشبه بالكابوس ، واجتماع شاتوف بماريا وعودة ما بينهما من غرام بعد مولد طفلها والاعتقال الفعلى الذى حدث فى الصديقة اليلة ووداع بيوتر الرياى الزائف لأكثر القطة إثارة للاشتاق ( الشباب اركيل ) ، وماتناول بعض هذه الأحداث بتفصيل أكبر عندما اتحدث عن النزعة القوطية عند دوستوفيسكى ، وعندما أقارن صسورى الله عند تولستوى ودوستوفيسكى .

أود أن ألفت الانتباه الآن أماما الى العمل الفذ الذى ظهر فى التحكم الدرامى وترتيب الأحداث زمنيا ، مما ساعد دوستوفيسكى على تقديم أحبوكة الروائية دون أحداث أى اضطراب ومن أن يدفعنا الى عدم تصديق ما يقول ، فلم يصل افتقاره الى المرأة التقليدية للانسان الذى تزودت بها المحمة القلاستوية اعتمادا على إيقاع الفصول ونسق الحياة الحالية دون تمكن دوستوفيسكى من تحويل القوضى الى ميزة له ، إذ ترمس الأحداث المحومة فى الرواية على سطح الواقع الاضط الذى يسجلها التشوش فى العقل . ووفقا لما قاله بيتس « لأنه ليس بمقدور أى مخور للأحداث الصمود (\*) » وتجهيم الأبوكة عند دوستوفيسكى أشكال التجربة عندما تنطلق الأحداث على غير مدى بلا ضابط أو رابط فى العالم « . ولم تخلق التراجيديا الا عندما تزايدت الصعوبة التى واجهت الفنانين أو غيرهم لاكتشاف معنى للحياة الانسانية ، كما يشاهدونها حولهم بالفعل (كما لاحظ فيرجسون (\*\*)) » وجعل دوستوفيسكى من هذه الصعوبة بؤرة جديدة لفهم الانسان فإذا لم يكن هناك أى معنى للتجربة ، أئذ سيكون هذا الأسلوب الفنى الذى ينقل تراجيديا القوضى والبعث قد اقتررب من الواقعية . ويعنى رفض الصانعات والحدود القصوى للأسلوب التمبرى استخلاص نوع من الهارمونية من الحياة ، واحترام الاحتمالات التى لا تتوافر لها ( لهذه الحياة ) ومن هنا لم يال دوستوفيسكى جهدا عن تجميع الاحتمالات والفانتازيا . فمن الأحداث الشاذة ، عودة ماريا وحملها طفلا من ستافرجين فى نفس اليلة التى مات فيها: شاتوف . ومن الأمور التى لا يمتنعها عقل الا يقدم احد من أعوان بيوتر المصابين بالربع على خيائته أو اقضاء صره ، أو الا يحتر كيريلوف « شاتوف » بوجود شىء

The centre cannot hold.  
The Idea of a Theatre

(د.ج)  
(★★) فى كتابه :

ما في الجو - ويتصاوى مع هذه الأمثلة في الإلتصاف من المعقولة عدم انعدام فيرجينسكي وزوجته - فهي التي ولدت ابن ماريا - على إيقاف الجريمة بمجرد أدراكهما سويا كذب بيوتر فيها. قاله عن الخيانة المزعومة لشاتوف - وأخيرا يصعب تصديق ما قيل عن انتحار كيريلوف يعد تجريته «التنويرية» ، ويعد أن أبلغه بيوتر عن الجريمة التي في النية ارتكابها .

بيد أننا نقبل جميع هذه الأشياء مثلما نقبل فكرة « الشيخ » في هاملت والقوة الملزمة للنبوءة في أوديب وماكبث وفيدرا وسلسلة الأحداث المتشابكة في هيدا جايلر (لأيسن) ، فكما قال كل من أرسطو وهيرزجا وفرويد ( في سياقات مختلفة ) تقرب الدراما من فكرة المياريات ، فهي تتماثل والمياريات في كونها تضعان قواعدهما ، والقاعدة التي تتحكم فيها هي التماسك الداخلي ، وليس بالمقرر الثبات صحة القواعد الا عند تطبيقها - وفخلا من ذلك ، فإن المياريات والدراما بمثابة مصدرات للتجربة ، ويمقدار ما تصدثانه من تصديد ، فانهما تخضعان الواقع للأغراف والإسلوب . واعتقد دوستوفسكي « أن واقعيته المعيشية الصادقة استندت بفضل التكثيف والتقليص على تصوير المعنى الحقيقي ومسلك أية حقبة تاريخية رأى من خلالها ظهور سفر الرؤيا »

وبمثل دوستوفسكي بطريقة تقريبية ترتيب الأحداث في حاصمة الحجم (\*) ( ماوى الأفرار ) : : فلقد قتل شاتوف حوالى الساعة ، ويصل بيوتر الى كيريلوف حوالى الواحدة صباحا ، ويقتحر مضيفه حوالى الثانية والنصف ، أما في الساعة الخامسة وخمسين دقيقة ، فيصل بيوتر وأركيل الى المحطة ، وبعد ذلك بعشر دقائق ، يدخل « الفوضوى العدمي » مقصورة الدرجة الأولى في القطار ، انها ليلة حافلة ، على حد قول الروائي دوستوفسكي - ولا يستبعد حدوث هذه الأحداث بنفس هذا الترتيب ، كما يحتمل الا تحدث على هذا النحو ، ولكن هذا لا يهم فلقد أمكن الحفاظ على الاحساس بالقدرية وحركة الأحداث قسما حتى النهاية - فالقطار يستجمع قوته ويكتسب السرعة .

ولابد أن تتناول أية نظرة شاملة الى المفومات الدرامية في الرواية عند دوستوفسكي أسلوب بناء الاخوة كارامازوف ، وفي الحق فبالقصور الثبات لحاصل هذه الرواية في تصويرها على نمو بين بهاملت والملك



ليبر وقطاع الطرق (\*) (عند شيللر) \* ففي بعض اللحظات ، كما حدث مثلا عند صيحة جروشتكا بأنها ستوجه الى دير للمراعات ، يصبح اعتبار نص دوستويفسكى تنوعا مستند على فكرة سبق طرحها في الدراما ، بيد أن هذه النقاط قد سبق فحصها في دراسات شتى من دوستويفسكى ، وأفضل الرجوع إليها من زاوية مختلفة نوعا عندما تناقش أسطورة « المدعى العام » .

فأى نوع من الرؤى الدرامية تأثر بها دوستويفسكى تأثرا قويا ؟ فلو صح أنه من الدراميين فلا بد أن نضيف أيضا أنه درامى من مدرسة بالذات وعصر بالذات ، والكثير من موقفاتة التي تأمر اليابانا ونصنفها كمثل للذروة التي يلفها دوستويفسكى كانت في الواقع من الأمور المألوفة في الممارسة الأدبية المعاصرة ، فلقد خسرت « سيريالية » دوستويفسكى من رحم تجربته الخاصة ، وقد علق (١٨٨١) على وصفه بالسيريالية بالقول : « لقد وصلوني بالميكولوجى وهذا خطأ » فانا مجرد واقعى بأعلى مفهوم للكلمة ، ومن ناحيته قد كان هذا الاتجاه وسيلة ضرورية لتفسيره لله وللتاريخ ، ولكنها جسدت أيضا تقليدا أدبيا كبيرا لم يعد كثيرون منا يعرفون عنه شيئا .

انتمسكت صورة العالم في رواياته ، كما انتمسكت حياته الملعبية وما تخللها من نفى الى سيبيريا وعرض بالصرع ، وفترات حرمسان طويلة . وصور الكثير مما ظهر مبهرجا ومقتترا في غراميات شخوص دوستويفسكى بالقليل من الزوايق ، علاقاته الشخصية بما رآه أسايفا وبأولينا سوبولوفا \* ولقد اتضح أن أحداث الروايات التي حملت بصمات القسامى والاختراع كثيرا ما كانت منتزعة من سيرته الشخصية . فلقد مر بتجربة جميع تلك الاستعارات ، وعرض للموت - جزئيا - عندما واجه جماعات شرب الخار ، وكان بالنية تنفيذ حكم الاعدام فيه ، وروى لنا ما حدث بعد أن صاغه في صورة روائية ، وفي سجل آخر ، تعرض لنوبة اغشاء في غرفة جلوس آل فيلجورسكى في يناير ١٨٤٦ عندما التقى لأول مرة بالصيناء الشهيرة ستيافيا \* وقد ارتبطت بمادته الشخصية حتى صحاراته ، التي لا يخفى نهوضها بدور درامى ، على نحو مشابه لأسلوب كولريدج وميتافزقيته ، والتي قال عنها النقاد الانجليزى هازليت بأنها كانت مرتبطة بنمطاته وتسكياته ، وروث

صوفيا كوفالفسكى (٥) عالمة الرياضة المرموقة حديثا متبادلا دار بين الروائى وشقيقتها التى كان متيما بها آنئذ :

سأل دوستوفسكى يفرق : أين كنت ليلة أمس ؟

فاجابت شقيقتى بلا اكتراث : فى حفل راقص •

– وهل اشتركت فى الرقص ؟

– طبعاً !

– مع ابن عمك ؟

– معه ومع آخرين •

وواصل دوستوفسكى تحرياته : « هل استمتعت بذلك ؟ » •

فاجابت اثناء استئافها حياكة ثوبها : مادام لا يوجد ما هو افضل فقد سرتى ذلك •

فاحدق فيها ملياً بضع لحظات :

وفجأة قال : « انت مغشوقة ضحلة حمقاء » •

واتخذت روح معظم احاديثها هذا الطابع ، وكانت تنتهى عادة بانذاف دوستوفسكى لمبارحة البيت •

غير أنه من الواجب عدم المغالاة فى التنويه باللمحات المنقولة من السيرة الذاتية فى روايات دوستوفسكى رغم فائق أهميتها ، وصرح فى رسالة بعث بها الى ستراخوف فى فبراير ١٨٦٩ : « ان لدى فكرة خاصة عن الفن الخصها فيما يلى : ان ما يمتيزه أغلب الناس خيالياً ، ويفتقر الى العالوية بيدى فى نظرى الجوهر الصميم للمقيقة » ، ثم ارفد قائلاً : « اليسى روايتى الاله التى توصف بالرواية الخيالية بأعظم حمل لحقائق الحياة اليومية ؟ » • وكان دوستوفسكى ميتافيزيقياً لاقصى حد • وما من شك ان التجربة الشخصية اكسبت احساسه بالغانتازيا ، وشجعت هذا الاحساس ، ولكن علينا الا نساوى بين الأسلوب الشعري وفلسفة عديدة وحادة كفلسفة دوستوفسكى ، ولو فعلنا ذلك فسنتمرخض للمتعصب الذى ظهر فى دراسة فرويد للاخوة كارامازوف التى ردت فيها فكرة قتل الأب ، والتى تعد حقيقة موضوعية مشحونة

بالمضمون الدرامي والايديولوجي الى المستوى المبهم الممرض القسطنطين الشخصى ، ويتمتع بالشاعر الانجليزى بيتس : « كيف نفرق بين الرقص والراقصة ؟ » ان مقنونا تحقيق ذلك من جانب واحد ، ولكن بغير هذا الجانب لن يتيسر الحصول على أى نقد عقلانى .

ولفحاول منهية تفكر الصورة التى عرضها بيتس . فلقد استحضر الراقص صورة فردية من صور الرقص ، فلا يوجد راقصان يرقصان ذات الرقصه على نحو مماثل ، ولكن وراء هذا التوقع يكمن العنصر الثابت القابل للتقليل لفن تصميم الرقصات ( الكوروجرافيا ) . وفى الادب يوجد بالمثل كوروجرافيات كتقاليد للاسلوب واعراف متفق عليها ويدع مؤقتة وقيم تتغلغل فى الجو العام الذى يكتب الاديب من خلاله . وليس باستطاعة اخرويات دوستوفسكى ورؤاه للقيامة الاقفية ، او تاريخ حياته على السواء تقديم بيان كامل للصوب القلقى لادائه او عروضة . ولم يكن بالمقدور تصور روايات دوستوفسكى او كتابتها على النحو الذى ظهرت فيه لولا وجود تقليد ادبى وعالم ادبى عظيم الثراء من الاعراف التى ظهرت فى فرنسا وانجلترا ايان سستينات القرن الثامن عشر . انتقلت فيما بعد الى جميع انحاء اوربا ، وانتهى بها المطاف الى عالم الادب فى روسيا ، ومن ثم تعد « الجريمة والعقاب » و « الإبله » و « المبرس » و « الشاب الخام » و « الاخوة كارامازوف » والحكايات الرئيسية وروية للتقليد القوطى ، ومنها انتهل الاطوار الذى عسرف به دوستوفسكى وعالمه ملامحه ومذاقه . وما شاهيناه فيه من جرائم جرت فى غرف الاسطح وفى الشوارع ليلا ، وعمليات سلب وفسق وما صاحبها من جرائم خفية ، وثائبرها المنطاطيسى الذى يقرض الروح فى الظلمات للخيمة على جو المدينة ولكن لما كانت القمص القوطية واسعة الانتشار ، وتحولت فيما بعد الى ما يدعى بالكيتش (\*) اذ اُنشئ الاعساس بفحواها المميز ، وبالفور الهائل الذى نهشت به لتعديس ملاحم جو الادب فى القرن التاسع عشر .

ولعلنا نمتعرف بالانتماء العديد من الروايات (\*\*) الى « القوطية » من حيث الموضوع وطريقة القتال ، كما نعرف رواية الرعب التى نهبت

(\*) Kitch مصطلح الماني استخدم فى الأصل كدلالة على الادياء المرمية للزوال . وفى مجال الادب يطلق هذا المصطلح على الروايات الماطية الفارغة التى تترأ لشدل الفراغ لحسب .

(\*\*\*) من امثال Han d't lande لنيكتور ميچو .  
Peau de chagrin وحكايات  
Bleak House لنيكتور بروايات. الاختين Brontë  
Hawt horne و Poe و die Rauber لنيكلار بملكة البستوني ليوشكن .

واتخذت طابعا سيكولوجيا في فن موباسان وحكايات الأشباح عند هنري جيمس والثر دي لامار - ويذكر لنا مؤرخو الأدب ما حدث بعد تدهور الشكل الدرامي من غزو الميلودراما لمسارح القرن التاسع عشر ، وما أعقب ذلك من اكتساح عالم الأقسام السينمائية والرواية الإذاعية والرواية الشعبية - وعلق أليوت في مقال كتبه عن ويلكي كولينز وديكنز على حلول الميلودراما السينمائية محل الميلودراما الدرامية ، وفي كلا الحالتين كان الأساس الذي اعتمدت عليه هذه الأحداث هو الحكاية القوطية - وعلاوة على ذلك فأننا نعرف أن عالم الميلودراما ، أو عالم الأبطال الشياطين الذين يرتدون قبعات ضخمة والعذارى اللاتي يوضعن في مواقف تحتم عليهن الاختيار بين التعذيب ومهلك أعراضهن ، ويخير جميع الأبطال بين الجمع بين الفضيلة وذل الفقر ، وبين الأشرار وما يتمتعون به من ثراء ، ويتمثل هذا العالم أيضا في عالم مصابيح الفسار التي ينعكس بريقها الشرير على الأزقة المغمورة بالضباب وعالم المرابيين الذي يخرج من جوره بعض الأشرار لارتكاب جرائمهم في الوقت المناسب - أنه عالم الجرععات السحرية والكاله الزائفة وسفنجلى و « الفيرلينه » المفقودة لسترانجوفاريس - وقد جمع هذه الأمثلة صورا مكيفة للصيغ القوطية لكي تتناسب بيئة المدن الصناعية الكبرى .

ويمقدورنا أن نلاحظ جوهر القوطية في أعمال متفرقة مثل أوليفر تويست وحكايات هوفمان وبيت الجمالونات السبع والمحاكمة لكافكا - غير أن المتخصصين وحدهم هم الذين يعون محاكاة ألباء عظام في روايات مثل تويست وحكايات هوفمان وبيت الجمالونات السبع والمحاكمة لكافكا - إلا في هوامش المراجع أو الموسوعات الضخمة عندما يحاولون استشارة قرائهم - لقد تسبنا تماما لمحات مجيهر القيم الذي استعان به بلزلك للمتفرقة بين الجسوانب الفنية والمصارضة مع الفن ، امتدح أحمد الأحداث التي وقعت في رواية « ديريام » لأستندال ، وكيف تسارن منجزات هذا الأديب العظيم بمنجزات أقل وزنا لكاتب مغمور « كالراب » لويس والمؤلفات الأخيرة لسز آن رانكليف (\*) - ونسبنا أيضا أن الرومانسات المرمية للمويس والمسز رانكليف كانت تقرا على نطاق واسع ، ومساهمت بدور أكبر في تكوين الذوق الأدبي في القرن التاسع عشر أكثر من روى كتب أخرى ، مع جوائز استثناء مؤلفات مثل اعتراقات روسو ورواية مثل آلام فرتر لجوته ، ويتذكر دومتوفيسكي أنه أثناء طفولته

(\*) Ann Radcliffe ( ١٧٦٤ - ١٨٢٢ ) من رواد قصص الرعب ، التي تحلق أعظم نجاح عندما تتحول إلى أفلام سينمائية ، ويذكر أثناء العصر الحاضر دراكولا و فرانكشتين .

• اعتاد تمضية مسبات الشتاء الطويلة قبل توجهه للفرار مصغيا  
( ظم اكن قد تطمت القراءة بعد ) ومندھشا فاغرا فاه عندما كان  
ابوه وامه يتكلمان عليه بصوت مرتفع اجزاء من روايات آن رادكليف •  
وعندما اذهب للنوم استمر اذى بما سمعته منها • ويكفى أن نذكر  
بطلة حكاية يوشكين (\*) ، لكى نوثق حقيقة معرفة المائتسين على  
حدود روسيا الآسيوية للكثير من الرومانسات الفارغة التى لم يعد احد  
يذكرها الآن ، فهل هناك الآن من يقرأ أوجين سى الذى رفعه الناقد الفرنسى  
سانت بيف الى مرتبة مماثلة لبلزاك فى « الخصوية والابداع » ، او  
يذكر كيف ترجمت كتب سى مثل اليهودى الثالث واسرار باريس وغير  
ذلك ، الى عشرات اللغات ولتھما ملايين المعجبين من مدريد الى سان  
بطرسبورج ، والرومانس التى كانت تحمل بها ايما بوفارى ومساقتها الى  
مصيرها المحتوم ؟

ومع هذا فعلى وجه الدقة كان هؤلاء المسترفون لكتابة المرحيات  
وروايات الصبر والباحثون المزيّفون فى التراث واهياء العالم الوسيط  
– الذى لم يكن فى حقيقته مثلما زيفوه – هم الذين نشروا فى الخارج  
المادة التى نقل منها الشاعر الانجليزى بعض أعماله (\*\*) وهم الذين  
يسموا بسايرون تآليف « مانفريد » ولشيللى تآليف رواية الجبيرة  
ولميكاتور هيجو تآليف احبب نوتردام • فضلا عن ذلك ، فان جهابذة  
الصناعة الأدبية اليرم ومتمهدين توريد الرواية التاريخية وروايات  
الجريمة هم الاخلاف المنصرون رأسا من هوراس والبسول وماتيو  
جريجورى لويى وأن رادكليف وتشارلز ماثورين ( مؤلف الرواية  
العظيمة التأثير سيلموث ) • وهتى النوع المتخصص من الرواية العلمية،  
فانه يرتد الى النزعة القوطية للمصن شيللى وروايتها فنكشداين  
والتخيلات القوطية لاسجار آلان بو •

وفى نطاق التقليد العام للنزعة القوطية والميلودراما كانت هناك  
اشكال متمايزة للحساسيات ، وقام مارير برآن (\*\*) ببحث احد جوانبها فى  
كتابه المشهور عن توجهات الرومانسية ، ويرجع أصلها الى المركز دى  
ساد (\*\*\*\*) والشبقيين فى القرن الثامن عشر ، وتشكل على غرارها عالم

---

(\*) Duhrovsky.  
Christabel (★★★) مثل The Ancient Mariner و  
(★★★) Mario Praz ملحق كتاب The Romantic Agony  
(★★★★) Sade, Alphonse-François (المركز) ١٧٤٠ – ١٨١٤ مؤلف  
العديد من الكتب الشقية ، ومنه استمد مصطلح الساتية الشهير فى علم النفس واللاب

رحيب من الأدب وفن الجرافيك حتى عهد فلوبيير وأوسكار وايلد ودانوزي . وتلاحظ القوطية من هذا القبيل في بعض أعمال الشاعر الإنجليزي (\*) كيتس ، وصلاحي لفلوبيير وشعر بودلير ، وفي الأعمال الأكثر اتساعاً بالروح الكثيثة لبرومت ، ومن المصاكاة الساخرة لهذا الفن في كتاب كافكا « مستعمرة العقوبة » . وكان دوستوفسكي يعرف أعمال ساد وكلاسيكيات الغصبي (\*\*) ( فلقد أشير جملة مرات الى كتاب مونتيني في كتاباكي الأبله والمعوس ) ، وأسهب في انتقاء أفكار توصف بالتخلف والمعنى التاريخي والتقني . وثمة قرابة بين نسائه المتعاجبات والنساء المفسويات اللاتي لا يقاومن (\*\*\*) ومصاحبات النماء التي جاء ذكرها في كتاب ماريو بران الأنف الذكر . وهناك مؤثرات سادية في تناول دوستوفسكي للجريمة الجنسية . ولكن علينا التزام الحرص حتى يتصن لنا التمييز بين طريقة تناوله للتقليد القوطي وفهم دور ميتافيزيقا دوستوفسكي الكامنة وراء تقنيات الميلودراما ، ولو فعلنا ذلك ، فسيتغير علينا قبول رأي بران : « بأنه من جيل دى ريه (\*\*\*\*) أو ريتز حتى دوستوفسكي كان نصيب الرذيلة في العمل الأدبي متماثلاً » .

على أنه قبل النظر في الأشكال المتطرفة والهرمسية للنزعة القوطية في روايات دوستوفسكي أود أن أبحث باقتضاب القسوطية الأكثر انفتاحاً في ميلودراما القرن التاسع عشر ، ففي بدايات القرن الثامن عشر ، كانت الصبيغ القوطية ذات طابع بسيط وبأسلوب إلى . ولقد بدأت كما ذكرنا كولريدج ولويس ليسل بوليت في رسالة كتبها في مارس ١٧٩٧ :

« بالأبراج المحصنة والفلاع المثقلة والبيوت المنعزلة على شاطئ البحر والكهوف والغابات والشخاض الشاذة وجميع عناصر الرعب والأسرار » .

ولكن بعد الولوج المبسلي بالأغراب واهتراء الرداء المتعيق ، حدث تحول في الأوضاع . إذ كان ما أدركه القراء والملاحظون من ابتاء القرن

---

(\*) روايتا كيتس : Othe the Great, La Bellé Dame Sans Merci  
(\*\*) مثل : Thérèse philosophe  
(\*\*\*) Femmes fatales.

(\*\*\*\*) Gilles Retz (Rals) (١٣٩٦ - ١٤٤٠) الذي حارب مع جان دارك ضد الانجليز ، ثم اتجه الى شطط الاطفال وقتلهم وحكم وأعدم . وفتن اسمه بحكايات نوى الحية الزرقاء .

التاسع عشر ، وما كانوا يخشونه هو شدة زحف المدينة وبخاصة ، بعد أن تسببت الأزمات المتكررة للمثورة الصناعية في ملء هذه المدن بالمصانع المظلمة ومظاهر الجوع . فلا وجود لمثل آخر فاق - ما شعر به الإنسان الذي ارتكب الخطيئة ، وسقط من نعيم العناية الإلهية في الشعور باليأس ، وعدم الاهتمام إلى مهرب من القناعة ، وما أشبهه باريس في الليل التي صورها بلزاك ، ومشاهد الغروب المشئومة في الروايات المرمية التي كانت تباع لقراء هين واحد ، وما أشبهه انبهره على عهد المستر هايد ( التي ظهرت في رواية جيكل وهايد ) وعالم الشوارع الضبابية التي اخترقها « ك » عند كافكا مهرما للقاء حلقه . ما أشبه جميع هذه الصور بمدينة بابل المكنته بظلمات الليل ، ولكن بين كل ما روى عن أحداث المدن الكبرى في مظاهرها الشجية والوحشية احتل دوستوفسكي الصدارة .

ويتألف من الأعلام الذين سعى لاستلهاهم كركبة من الجهادية . وحتى قيل أن تزدهر الروح القوطية ، فإننا رأينا رستيف دي لا بريتون (\*) ، وهو أديب منسى ومن الصعب تقييمه لأن ما ظهر عنده من غضب وتروع قد جعل موهبته تقترب من طليقة العباقرة ، ورأى رستيف المدينة بعد غروب الشمس تتحول إلى أرض المجهل (\*\*) التي تمثل المجتمع الحديث . ففي كتابه (\*\*\* ) ليالي باريس ، طرحت بصورة واضحة المقومات الأساسية للميتولوجيا الجديدة : مثل العالم السفلي والمومسات وغرف الأسطح المتجمدة والأقنية بجوها الخافت وميلودرامية التضاد بين وجوه المستعرضين والعريدين في قصور الأغنياء . وتساؤل رستيف هو والشاعر الإنجليزي وليام بليك فرأى في ليالي المتروبوليس رموز اللانسانية في صورة مركزة ، والتفرقة في المعاملة القانونية وأحكام قضيته على المفارقة الخاصة يتزايد عدد الفقراء والمطاردين ممن لا مأوى يويهم وسط صروح قصور المترفين ، وفي أعقاب وليام بليك . ظهر متجولون لياليون من أمثال فيكتور هيجو وأندجار آلان بو ، وماضخ الأليون (\*\*\*\*) وشارلوك هولمز وشخصيات جيسينج (\*\*\*\*\*) وزولا

(\*) Restif de la Bretonne أو Restif ( ١٧٣٤ - ١٨٠٦ ) أديب فرنسي

٢٥٠ مجلدا من الرومانسية تصور فيها الملاح الرئيسية لحياة الفنان الفرنسي والسكان . ولم يقدّر لها البقاء لما فيها من وفرة المؤثرات الميلودرامية والمبتذلات .

(\*\*) ومن بين من سبقوا دوستوفسكي في هذا الضمار دي كويني .

(\*\*\*) Les Nuits de Paris Terra incognita ( ١٧٨٨ )

(\*\*\*\*) Confessions of an opiumeater تأليف الشاعر

دي كويني .

Giering

(\*\*\*\*\*)

وليوبولد بلوم واليارون دي شارلوس ، ويظهر تأثير دوستوفسكي برستيف في أجلى مظاهره في الصفحات الاستهلالية من كتاب «الليالى البيضاء في ممان بطرسبورج» \*

فقد بين هذا الكتاب كيف تستطيع عين الشاعر حتى وسط الدمار والصانع أن تكشف الهلوس والرؤى المحمومة التي تتماثل في أصالتها هي واية رؤى يمكن الاعتماد إليها في الغابات القوطية وحكايات الشرق التي أُلغ بها الرومانتيكيون . واشترك دي كوينسى هو وبودليير في الاتجاه إلى تصوير إحدى المدن التي تتسم بالغربة الموحشة ، على نحو شبيه بما حدث لمدينة فينوس وبابل عندما سبب أصحاب الرؤى لعناتهم عليهما . وكان كتاب دي كوينسى : اعترافات ماضغ الأفيون من بين الكتب الأثيرة عند دوستوفسكي ، وقرع الكتاب آثاره على كتاباته الباكرة ، وعلى كتاب الجريمة والعقاب . ويمقدورنا أن نلمح صورة آن الصغيرة في شارع اكسفورد ( عند دي كوينسى ) وراء صورة سونيا في الجريمة والعقاب \*

وتأثير بلزاك وديكنز واضح للغاية ويعيد الأثر بحيث لا يحتاج إلى المزيد من البحث لأثباته . إذ كانت باريس ولندن اللتين جسدهما دوستوفسكي في كتابه ( ملاحظات شتوية عن بعض الانطباعات الصيفية ) ١٨٦٢ مدينتين رأهما على ضوء ما تأثر به في كتب بلزاك وديكنز (٣) \*

غير أن تأثير المدينة والقوطية بلغ قمة تعبيره في كتاب أوجين سو « أسرار باريس » . وقد أمدح الناقد الروسي بلغينسكي الكتاب الذي أقبل عليه الروس بنهم مماثل للاقبال عليه في أوروبا . ويذكر تولستوى في كتابه : « الطفولة والصبا والشباب » كيف أُلغ يكتب « سو » التي لاقت نجاحاً شعبياً عارماً ، وعرف دوستوفسكي كتابي سو « أسرار باريس » واليهودي الثالث ، وعلى الرغم من أنه كتب لشقيقه في مايو ١٨٤٥ بأن سو محدود الموهبة إلى أبعد حد ، إلا أنه تعلم الكثير منه . ويصح هذا الرأي خصوصاً على عدد من الأحداث التي وردت في الجزء الأول من كتاب الشاب الخام ، وأن صعب أحياناً التفرقة بين ما يكتب من باب التندر وما يكتب من قبيل التأثر ، وحق سو أثراً شجياً مستمتماً عندهما مزج الميلودراما بالدعوة إلى التماطف

---

(\*) مثل كتاب Le Père Goriot لبلازاك وكتاب Illusions perdues وكتاب Bleak House لديكنز .



الاجتماعي - وهي السمعة التي تميزت بها الرواية بعد تدهورها في القرن التاسع عشر الى اسفل سافلين ، وإذا استشهدنا بفترة موجزة من فصل شهير في كتاب سوي (٢٥) ، فسيتسنى لنا نقل اللهجة السائدة عند سوي : « ويعد أن حلم الأسفل ثنائي الأخوين ، مالت بضعف بوجهها الصفيير الهائس ، وبظلاله المملطة الشاحبة ، ناحية الصدر المتجمد لأختها ذات السنوات الخمس » \*

وسنرى نفس الفتاة مستمرة في شهادتها في بيت مارييلادوف وفي الاكواخ التي كان اليوشا كارامازوف يمارس فيها وظيفة القسوسية وترددت أسماء بعض الأقوال الثورية التي جاءت عند سوي ، فيما يكاد يشبه التطابق الكامل عند دوستوفسكي . وهكذا رأينا في كارامازوف امتساحا للملاحظة القائلة : « أنها أموال تافهة » - لا شيء يشغلها عن الشعور بالمسؤولية .. ولا شيء يحميها من الشعور بالمرارة والمقد .. وهناك تماثل في العرض والموضوع بين بعض أحداث من أسرار باريس (٢٦) وبطلات دوستوفسكي الرقيقات ، وبين ما ذكره سوي عن إصابة المركيز هاندويل بالصرع ومآلق الزواج في رواية الإبله .

بيد أن ما نقله دوستوفسكي قد ذهب إلى ما هو أبعد من الاستلهام . إذ امتد إلى دوره بأكمله ككاتب روائي ! بفضل كونه أكثر عظماء معاصريه تعمقا في الأدب الأوربي ، وأكثرهم استثمارة لآرثه منه ، ومن الصعب تخيل نوع الكاتب الذي كان سيؤول إليه دوستوفسكي لو أنه لم يعرف أعمال ديكنز وبولساك وأوجين سوي وجورج صانده ، فقلد وضعوا الأساس الذي لا غنى عنه لتصوره للمدينة الشريرة ( الجهنمية ) ، ونقل عنهم أعراف الميلودراما التي ألم بها وعمقها يدوره ، وتعد روايات دوستوفسكي : المساكين والجريمة والعقاب والشباب الضام والليالي البيضاء في سان بطرسبورج والمهان والمجرع حلقة من مسلسل يدا برستيف دي لابريتون وباممان النظر في حياة المدينة لليساج (٢٧) واستمر باقيا في روايات المساكين الأمريكية في عصرنا الحالي .

وكان تولستوي لا يشعر بأي ضيق عندما يرى المدينة حتى وهي تحترق . أما دوستوفسكي فكان يآلف التفتل بين أكدياس الششق

Les Mystères de Paris	في كتاب	Misere	(★) الفصل بعنوان
Fleur de Marie.		Eugene Sue	تأليف
		(*)	(*)
		(Alain René) Le Sage	(*) (*) (*)
			حياته بترجمة كتب الأدب الإسباني .

والأكواخ في الأقبية وفوق الأسطح وفي أحواش محطات السكك الحديدية .

ولقد قدم لنا نموذجاً لنظرته الى هذه الناحية في الصفحة الأولى من كتاب المهان والمجرح : « طيلة هذا اليوم ، كنت أتجول داخل المدينة محارلاً العثور على ماوى » . إذ كان ممكناً للقديم ربطاً للحفاية » .  
وعندما يحاول دوستوفسكى استحضار صورة الجمال الطبيعي نلاحظ إيثاره المدينة التي جعلها إطاراً لكل هذه التصورات :

« أحب شمس شهر مارس في بطرسبورج . فيفتة لم الشوارع بأسره ، وسبح في النور المتألق .. ويدت جميع الشوارع فجأة وكأنها مغطاة بطبقة من اللآلئ ، واختفى مظهرها الرمادى الأصفر والأخضر القدر ، بكل ما فيه من كآبة » .

ولا يحتوى عالم الرواية عند دوستوفسكى الا على القليل من المناظر الطبيعية ، ويلاحظ الأستاذ ميسورن : « ما يبدو كتاب البطل الصغير من جو متألق قد تعود أحداثه في العراء » ، ومما له دلالة اضطلاع دوستوفسكى بتأليف قصة البطل الصغير أثناء فترة احتجازه في سان بطرسبورج . ولا يبدو الناقد الروسى ميرشكوفسكى مقنناً عندما يجادل ويؤزم أن الروائى أخفق في تصوير الطبيعة نتيجة لشدة افتقانه بها . فلا يخفى أن الناحية الباستورالية كانت بعيدة عن المقام الذى اختص به دوستوفسكى . فعندما كان يكتب وصفا للطبيعة على الطريقة التقليدية في كتاب المساكين تحول المشهد على الفور الى مشهد قوطى مرعب :

« نعم وبحق انى أحب جو الخريف ، أو أواخر الخريف بمعنى اصح ، عندما تصعد الحاصيل ، وتبدأ التجمعات المسائية في الأكواخ وينتظر الجميع قدوم الشتاء . آنئذ يغطي كل شيء بالأمرار ، فتكتهر السماء بصميتها ، وتغطي الأوراق الذابلة الممرات الواقعة عند حافة الغابة الجرداء ، وتتصلب الغابة ذاتها الى اللون الأسود والأزرق ، وتتردى الأشجار في قلب الغابة كأنها مردة أو أشباح منحربة بلا شكل .. آه باللهول ! فجأة يبدأ اللمر في القشعريرة عندما يرى كأننا غريباً يحقن بظهرة من خلال ظلمة تجويف إحدى الأشجار .. ويعدئذ ينتابنا شعور غريب فننتخيل كأننا نسمع همساً صائراً من كائن ما يريد أسرع ! أيها الطفل الصغير ، لا تتأخر عن موعد عودتك ، فسرعان ما سيصبح هذا المكان مثيراً للهللح . أسرع أسرع أيها الطفل ! » .

ولقد تركزت في عبارة « هذا المكان سرعان ما سيصبح مثيرا للملح الروح القسوطية وتقنيات المبلودراما » وإذا راعينا كم كان درستويسكي مدينا للفناحيين ، فنتوجه الى ما ينظر اليه عادة على انه اللحن الرامن ( البلاتيموتيف ) في كتاباته : تأثير العنف على الأطفال .

## ٦

جرت العادة على الاعتقاد بأن الرواية في القرن التاسع عشر - حتى اميل زولا على أقل تقدير - كانت تتجنب الجوانب البعيدة عن الاحتشام والجوانب المرضية في التجربة الشيقية . ونذكر اسم دوستويفسكي كرائد للكشف عن العالم السفلي للمكروبات والشهوات « غير الطبيعة » ، التي ساهم فرويد بفتح بابها على نحو اخصب استقارتنا . غير ان المقائق تشير الى غير ذلك . فعلى في الرواية في أسمى حالاتها فاننا نصادف آيات مثل رواية بلزك ابنة العم بت (\*) ورواية هنري جيمس اهل بوسطن (\*\*) اللتين تناولتا افكارا جنسية خطيرة عالجتها بعض العقليات القهورة . وتناولت رواية استندال (\*\*\*) ورودين (\*\*\*\*) لتورجنيف موشوعين تراجميين عن الضعف الجنسي . وسبقت رواية بلزك فانتريم رواية مارسيل بروست (\*\*\*\*\*) المنحرفين بما يقارب ثلاثة ارباع القرن . اما رواية بيير المفييل فانها تشمل الاعتمادات غير المألوفة لانحراف الحب، وان كانت لم تتصلق .

ان كل هذا صحيح فيما يتعلق بالرواية القوطية في أدنى مستوياتها فيما يدعى بالرومانسات السوداء (\*\*\*\*\*) ، وايضا عن التقف الهائل للمرعيات والرومانس المسلسل . اذ كانت الساندية والانحراف الجنسي والخطيئة الشاذة وسفاح القربى والآليات المصاحبة للمسمرية والاختلاف من الموتيات الكثيرة الشيوخ ، وجاء في وصية الناشر لوسيان دى رو بيمبريه لبلزك عندما وفد الى باريس لأول مرة : « عليك ان تكتب شيئا ما على غرار المسز رانكليف » ( وقد سبق ان اشرنا الى اسمها ) وقد نشرت هذه الوصية في لوائح القوانين الانب . وهناك احبوكات رمن الاشارة تصور حول الهذاري اليائسات وفجرة المستبدين والافتعال عن طريق غاز الاستصباح والخلص عن طريق الحب تقسم للروائيين

Cousine Bette,  
Bostonians,  
Armande,  
Rudin,  
Invertin,  
Romans noire,

(\*)  
(\*\*\*)  
(\*\*\*\*)  
(\*\*\*\*\*)  
(\*\*\*\*\*)  
(\*\*\*\*\*)

الصاعدين من الطموحين الذين بمقدورهم اعتمادا على العبقريّة تحويلها الى ما يماثل بعض الروايات الشهيرة (\*) وإذا توافرت الموهبة فلا يستبعد أن يتبنى لهم ابداع روايات أخرى (\*\*). أما اذا اعتمدوا على الصدفة وحدها فسيكون يومهم تأليف مقلات الآلاف من الرومان فيتون (\*\*\*) التي نعى أمرها الآن حتى عند مصنفى الموسوعات الأدبية الضخمة ، ولما كنا قد نسينا هذا المقدار الهائل من الأعمال لذا تظهر لنا أفكار دوستوفسكى ومواقفه الدرامية كأنها فريدة زمانها ، ونصفها بالأمراض الموضية ، والحق فإن احبوكات دوستوفسكى الروائية اذا نظر اليها كمادة خام أو كمكايات يستطاع تلخيصها ، فانها لن تبدو لنا اقل اعتمادا على طم التقاليد المتأخرة والممارسات المعاصرة من مثيلاتها عند شكسبير ، وإذا استكشف منها وجود بعض الأفكار الشخصية للسلطة ، فإن هذا سيساعد على الاستئارة غير أن مثل هذا التأويل يجب أن يعقب الدراية بالمادة المتاحة العامة ولا يسبقه .

وعند كثير من الكتاب ثمة صور لمواقف أو أنماط لمواقف تعادرو الظهور صراحة أو مضمرة فى أغلب أعمالهم . فمثلا فى اشعار بايرون ودراماته هناك الاشارة الى سفاح القريى ، وكما هو معروف تماما ، فقد لمح دوستوفسكى من حين لآخر لفصائح مثل الاعتداء الجنسى لرجل عجوز على فتاة أو امرأة بالغة ، وربما دعت الحاجة الى تتبع هذه الفكرة من خلال جميع كتاباته ، ولبيان كيف ظهرت فى اشكال رمزية مستترة ، ثم تبع ذلك ظهورها فى شكل مقال قائم بذاته . وقد حدث ذلك فى أول رواية له وهى المساكين حيث شاهدنا مطاردة المسير بيكوف لليتيمية فارغانا ، وحدث تلميح لهذه الفكرة فى احدى الحكايات (\*\*\*\*)، وفيها حبيت احدى الخطايا الخفية العلاقة بين موريين وكاترينا . وفى حكاية شجرة عيد الميلاد وحكاية « زفاف » اتخذ هذا التلميح مظهرا شفافا لرجل عجوز يوجه انتباهه الى فتاة صغيرة فى الحادية عشرة من عمرها ، وكان يهدف الى الزواج منها عندما تبلغ السادسة عشرة . وثمة مؤتيف مماثل رايناه فى الرواية الرائعة « الزوج الأبدى » ففيها وقعت

- 
- (\*) The old curiosity shop ر Les mystères de Paris مثل  
 (\*\*) Trilby و Les mystères de Paris  
 (\*\*\*) romans feuilletons المستملات الروائية التى كانت تنشر على حلقات فى الجرائد اليومية وقد بدأ اتباع هذا الأسلوب ١٨٢٠ فى المجلات الأسبوعية ونصف الشهرية والشهرية واشترك فيها فى البداية أمالم مثل بلزاك والكسندر دumas الكبير وجورج صائد .  
 (\*\*\*\*) The Landlady. وتدعى

بطلة الرواية نيتوشكا زنفاتوفا فى غرام مرضى بزواج أمها • وفى المهان والمجرى ، هيمنت هذه الفكرة • قرأنا نيللى ( التى يرجع أصلها الى بطلة أخرى بنفس الاسم عند ديكنز ) قد تم انتقادها على نحو سيئولدى من الاعتداء ، وأشيع أن فالكونسكى قد تورط فى عملية اغواء سرية ، وروايل معقونة خفية • وفى مسودات الجريمة والعقاب، ظهرت اعترافات سفديرجالوف بالاعتداء على الفتيات الصغار بظهور بشع متكرر :

« انها عملية اغتصاب ارتكبت مصانفة • ويفتة روى سفديرجالوف - وكان شيئاً ما غير عادى لم يحدث ، بعض نوادر عن الطريقة التى يتبعها راييزلو بتقليد عند اعتدائه على الأطفال ( ويقول عن نزيفة بيته ان ابتنها قد اغتصبت وغرقت • بيد أنه لم يذكر اسم الشخصية التى اعادت عليها ، ولكنه اعترف فيما بعد بأنه كان الملعن • • • • • حاشية - لقد جلدنا حتى الموت • • »

وفى النسخة النهائية المتعددة ، حدثت تسمية لهذه التفاصيل • فلقد تحدث سفديرجالوف عن اغراماته الأقل تبذلاً من ذلك واستميض عن ولعته الاعتداء الجنسى بمغازلة لوزين لدينيا ومحاولة سفديرجالوف غرايتها • وكما سبق أن رأينا ، فقد كانت العلاقات الأبكر بين ناستاسيا وتوتسكى فى رواية الأبله مبنية على علاقات شبقية بين عاشق أكبر سناً وفتاة صغيرة • واحتلت هذه الفكرة هيذا أكبر فى رواية « حياة خطاء كبير » • وتقع الرواية فى خمسة أجزاء ، وظهرت لأول مرة فى نهاية ١٨٦٨ ، ونقلت رواية المسموم والاخوة كارامازوف شذرات منها • وفيها جنح البطل الى تمنيب فتاة كبرى ومرة بحقية من القسوة والانحراف ، وجسمت اعترافات ستافروجين هذه الأفكار ، وتعهد أشهر مصاولات دوستويفسكى للتعبير عن الشهوة المادية • ولكن وحتى بعد أن صور ببطاعة هذه الفصلة ، فإنه استمر حريصاً على إبرازها • وتضمنت « يوميات كاتب » قائمة بأفعال العنف التى ارتكبت ضد الأطفال • فلقد تورط فيسليف فى رواية « الشباب للنظام » فى أعمال سرية تتعارض مع الانسانية ، وقيل أن يشرح دوستويفسكى فى تأليف الاخوة كارامازوف ألف حكايتين على غرار الأسلوب القوطى البحث : « بويوك » و « حلم رجل مؤثر للضمك » • وعندما كان « الرجل المؤثر للضمك » على وشك الانتحار ، تذكر معاملته الخزية لاحدى الفتيات • وأخيراً فإننا نرى اشتاتاً من هذه الفكرة مبعثرة من خلال آخر رواياته ، فلقد صرح ايفان كارامازوف بأن الأعمال الوحشية التى ترتكب فى حق الأطفال هي أفحش اتهام يوجه ضد الله • وتم التاميح بتمرض جروشكا للاعتداء

عندما كانت فتاة صغيرة ، وأخبرت أيزا هولكلوفا « اليوشا » بأنها  
تجلم بصطل طفل صغير :

« ومببقي معلقا يثن ، وساجلس قبالمته أكل الكومبوت الأناناس .  
فانا مولمة للغاية بكومبوت الأناناس » .

وهناك مشهد مشابه وصف في رواية اقروبيت لميبر لؤيس .  
وقبلا عن ذلك ، فان فكرة الاستسلام الشيقى والرغبة الجنسية المعتمية  
تد ظهرت مضمرة في رواية زيارة كاتيا لفيكتورى كارامازوف عندما كان  
ينقد اباهما من الفضيحة الصامة .

وحتى اثناء حياة دوستويفسكى ، فقد اشيع أن هذا الموثيق  
المكرر يرد الى بعض اركان مظلمة من ماضيه . ولكن ليست هناك  
منة صغيرة من الدليل القاطع تؤيد هذه الفرية . وفيما بعد انجذب  
علماء النفس الى تعقب هذا الأثر . وقد تلقى او لا تلقى كلشوفهم ضوءا  
على شخصية الروائى . غير أنه فيما يتعلق بأعماله فانها بالضرورة  
بعيدة الصلة ، لأن هذه الأعمال تمثل واقعا موضوعيا ، وتخضع للتقنية  
والظروف التاريخية . وعندما نحاول فحص القاع فاننا قد نفسر  
السطح . ويفقد دقة التوفيق فى جعل العمل الفنى يتخذ الشكل  
الفنى ، ويكتسب صفة العمومية ، فانه لن يزيد عن سطح ، ان فكرة  
الاضطهاد الشيقى والمصادى للأطفال فى روايات دوستويفسكى لها  
اهمية واضحة وتميمية . وقد تعززت بفضل تقليد أدبى يستطاع  
الرجوع فى تأثيره على دوستويفسكى الى مقدار كبير من الوثائق .

وأعتر دوستويفسكى تعذيب الأطفال ، وبخاصة افسادهم جنسيا  
رمزا للشر فى فعل منقول لا يمكن الدفاع عنه ويمتد اصله . ورآه  
تجسيدا لمخيلة التى لا تفكر . وقد ينصب اليها بعض النقاد صفة  
الكلية المشخصة . فعندما تعذب او تمتدى على طفل فانه تنس صورة  
الله الكامنة داخل الانسان ، والتى تمثل المرح جزء منه . بل والأبشع من  
ذلك هو التشكيك فى امكان وجود الله ، او اذا عبرنا عن ذلك بطريقة اشد  
صرامة قلنا امكان احتفاظ الله ببعض الاعصاس بقرايته من خلأقه .  
وقد أوضح اينان كارامازوف ذلك فى صورة كاملة :

« هل يمكنك أن تفهم لماذا تضرب اية مخلوقة صغيرة — لا تكاد  
تفهم ما الذى اقترف فى حقها — على قلبها المتوجع الصغير بقبضتها  
الرائقة فى الظلام والبرد ، وتبكي بدموع بريئة لا تعرف المقد متضرعة  
الى الله العزيز العطوف لحمايتها ؟ » . ولأن اتحدث عن مسألة

الأشخاص كالملى النمو . فلقد اكلوا التفاحة ، لعنة الله عليهم ، وليأخذهم الشيطان جميعا ! أما أولئك الصغار فما الذى ستفعله جهنم بهم ، بعد أن تعذبوا بالفعل ؟ »

والمذهب القائل بأن الانسان قد سقط من رعاية النعمة من اثر ما حدث له فى فترة البلوغ من المعتقدات اللاهوتية العجيبة . غير أن مايعنيه دوستوفيسكى واضح صريح . وليس بمقدورنا أن نستجيب له بكفاية عن طريق تصيد الأفكار الشخصية المتصلة التى قد تكون متشابكة هى وجنود هذا المذهب . فالمسألة الجديرة بالبحث هنا ، كما هو الحال فى أورستيا وفى « المواصف » و « الموسيقى » فى آخر مسرحيات شكسبير وفى الجفة المفقودة ليلتون . وما جاء على نحو مختلف فى أنا كاريونا هى مشكلة الثيوديقا ( دور الشر فى حياة البشر ) ولقد طرح وعسدا باضطلال الله بدور الشر من الشر . ويحدث دوستوفيسكى مقمائلًا : « وهل سيكون لثل هذا الانتقام أى معنى ، أو يعد منصفًا بعد تعرض هؤلاء الأطفال للتعذيب بالفعل » . ونحن نخط من تحديه وما تضمنه من رعب شديد وتعاطف بأن ننسبه إلى محاولة لاواعية للتكفير عن نفسه .

وكما سبق أن ذكرت ، فإن الجرائم ضد الأطفال هى المقابل العظمى والرمزى لقتل الآباء . ورأى دوستوفيسكى فى هذا الازدواج صورة لمصراع الآباء والأبناء فى روسيا ستينيات القرن التاسع عشر . واستعان شكسبير بوسيلة مماثلة فى الجزء الثالث من هنرى السادس لتصوير الصراع الضروس الشاملة للورثتين .

ولم يكن دوستوفيسكى عندما يختار موتيفات القصة الشبكية لموضعة رؤياه الفلسفية والأخلاقية يستسلم لأى توازن ذاتية أو شاذة . إذ كان يمارس عمله فى صميم الأحداث المعاصرة . وفى واقع الأمر فى الوقت الذى بدأ دوستوفيسكى ينشر فيه رواياته وحكاياته كان اضطهاد الأطفال وغواية النساء بالاعتماد على الإغراء أو الابتزاز من الأمور الشائعة فى الرواية الأوربية . ففى بداية انتشار النزعة القوطية فى حكاية « أسرار أدولفو » (\*\*) ، تضاعف امرأة شابة جميلة وغاضلة تعذب وتمسج فى قبو . وحدث تبدل للظار القوطى ، فتسول القبر إلى قسور منعزلة ، كما رأينا فى ميلودرامات الأختين برونتى ، وشقق سرية ، كالتى ظهرت فى إحدى روايات بلزك (\*\*) . وشاعت بالمثل

حكاية الطفل الكسبح واليتيم المفلس وغير ذلك (\*) . فهذه الروايات هي أبناء عموم روايات دوستويفسكى التي تمييز على يمد . وقبل دوستويفسكى بآمد طويل ، استغل محترقو التوتر والشجي أحدى الحقائق السيكلوجية عن قدرة العاهرات والمعزة على الفراية للفسق . وإذا بحثنا عن كيف تحقق هذا الاستبصار على نحو يمكن أن يقارن بدوستويفسكى في ناحية المجال التراجيدى ، يكفيننا فقط أن ننظر الى بعض لوحات الجرافيك واللوحات المتأخرة لجويا .

وعذارى دوستويفسكى المضطهدات من أمثال فارقارا وكاترينا ودينيا وكاتيا ماهن الا تنويمات كثيرا ما اتسمت بنضارتها وحدة تأثيرها على لمن كثير التردد . إذ تعكس تلى في « المهان والمجرح » بكل وضوح النموذج الذى تأثرت به عند ديكنز ، وعندما اندم واسكونيكوف على حناية سونيا ( في الجريمة والعقاب ) وعندما انتقد الأمير رودولف المرأة السملطة اللسان (\*\*) ( في أسرار باريس ) ، فإنهما اتبعا امبوكة روائية ساعد انتشارها في شتى الانحاء على شيء أشبه بالطوقس المقدسة ، وحتى عندما اتسمت غايته بأشد التقيد والطرف فإنه تسمك بالمرافق الدعامية للميلودراما المعاصرة ، فرأينا العواجيز الفسقة يغازلون الفتيات الضعيرات ، وكيف يفسد التبلل الأبناء والأبطال المسكونين بالمشياطين والساقطات صاحبات القلوب الزعيفة . وهذه هي القائمة التقليدية لريبرتوار الميلودراما ، وتحولت بسحر المبقرية الى أبطال الاخوة كارامازوف . وما على أولئك الذين يصرون على القول بأن اعترافات سيفدريجالف وستافروجين غير مسبوقة في الأدب ، وإنما قد تفرعت من الروح المجردة لدوستويفسكى الا أن يقرموا رواية بلزك الشهيرة (\*\*\*) والتي عرض فيها (على بلاطة) موضوعا يدور حول اشتهاه رجل مسن لبنت في الثانية عشرة من عمرها .

ولابد أن نترك لنفس المرالية بالتقاليد مماعتنا على فهم أبطال دوستويفسكى ، أى أولئك الملائكة المفلولين على أرمهم الذين تتناوب لديهم تكريات الخلاص هي والعقيد الجهنى ، فمن بين أسلافها « أيليس » عند الشاعر الانجليزى جون ملتون والعشاق المصومون في الرواية القوطية ، والبالاد الرومانتيكى و « الشخصيات القوية » عند بلزك مثل راستينا ومارسان ، وشخصية أونيجين عند بوشكين

(\*) Tiny Tim ليونلير و mendiane roume مثل  
Christmas Carol.  
La Goyaleuse.

(\*\*) (\*)

(\*\*\*) (\*\*\*) La Rabouilleure. (1847) وتعنى خيرة المكتنة :



ونجورين عند ليرمونتوف ، ومما يثير الاهتمام أن دوستويفسكى بالذات قد اعتبر الأمير أندرو فى الحروب والسلام كتولستوى ، من أبطال نمط « أبطال الظلمات » فى الأساطير الرومانتكية .

ويتبدو الاستكشافات الأولى لشخصية سيفيدرجايالوف كأنها محاكاة ليايرون أو فيكتور هيجو .

**ملاحظة :** كان سيفيدرجايالوف على وعى ببعض الفطائغ الخفية التى لم يشأ أن يكشفها لأى انسان ، ولكنها تكتشفت من خلال أعماله ، فقد اتخذت مظهر التشنجات الوحشية التى تنفخه الى تمزيق نفسه وإلى القتل دون أن يشعر بأى انفعال ، أنه وحش خطير أشبه بالتمور !

ويمثل فالكوفسكى فى رواية المهان والمجرح اتجاها معيقا للفزعة القوطية . فحين نتمثل فى شخصيته الصدام بين الوحشية واحتقار الذات الذى يرمزه بايرون فى مانفريد وقسمه أوجين سسو فى اليهودى التائه :

« لقد كنت من أنصار الخدمة الاجتماعية » بلى ! وكنت اقتررب من جلد أهد الفلاحين حتى أشرف على الموت ، حسب رواية زوجته .. ولقد اقتسمت على هذه القطعة فى مرحلتى الرومانتكية »

« بل وأنا موالع بالرنيلة الخفية التى تنور فى البسر شريطة أن تتصف بالغرابة والأصالة ، وربما أيضا بقليل من الفدح للحيولة دون إثارة الملل .. ها ها ! »

وكثيرا ما تنقلب القصة القوطية الى ضحك وحش .

ففى إحدى المذكرات الموجزة لتوماس لوفيل (\*) ، نصانيف صيغة مناسبة تماما لتشخيص حالة سيدرجايالوف وفالكوفسكى وستافروجين وإيفان كارامازوف .

« فلا بد أن تصطب كلماتهم بالثقافة الشديدة وبالكشف عن القدر مع الظاهر من حين لأخر بالاخلاص المشوب ببعض التوازل الحريفة من التفجر بالتهكم والسخرية الأثمة والعبارات اللفظية »

وتكشف شخصية دوجوجين ( فى رواية الأبله ) من شدة التأثير ببايرون ، فهو شاب أسمر البشرة سوداوى يضعى بجميع خيراتـه

---

(\*) (Thomas Lovell) Beddoes . وهو من الليبرتان أصحاح المزاج القوطى .

الدينيوية في سبيل مشاعره عند انطلاقها ، فنراه يقتل ما يجب أو يبيض في لحظات افتتانه ، وتصنف عيناه بمفناطسيتهما وتعبيرهما عن القضيبة ، وقد لازمت هذه الصفة مويشكن إبان جولاته داخل سنان بترسيبورج . وهذه صفة تمثل الحالة التي شاعت في النزعة القسوطية . حتى قبل كولريديج ، عندما أصبحت العينان المتوهجتان لرجل البحرية القديم من العلامات التقليدية لقابيل عند الرومانتيكيين ( والاشارة بالطبع الى مؤلف شهير لكولريديج ) .

ولكن بلا جدال فاننا نلمس عند مستافروجين المادة التقليدية بعد معالجتها بقدر اكبر من الرعاية . فلفظ تماثل هو وجميع أبناء عشيرته في سبق الثمائمات التي انتشرت عنه وريبطت بينه وبين الجرامم التي لم يكشف النقاب عن مرتكبها . وهنا يستعمل دوستوفيسكي موتيفا غريباً للفساية ، وإن كان منتشر ، فهناك تلميح بأن سفاروجين كان ينتمى في بعض الأحيان الى جمعية سرية مؤلفة من ١٢ رجلاً كسانوا يشتركون في العريضة الشيطانية ، وعادت الظهور مثل هذه الجمعيات التي تتألف عادة من ١٢ أو ١٣ فرداً في أعمال دوستوفيسكي ، فمثلاً رأينا البوشا في المهان والجرح يشير متحمساً الى جماعة مؤلفة من « حوالي ١٢ عضواً تلتقى للتحدث في مسائل اليوم » ولعل الفكرة قد استهوت المؤلف الروائي لما فيها من تلميحات رمزية دينية الى المسيح والرميل ولاتصالها بالتقاليد الطائفية او الحركة الانشقاقية الروسية . ولكن مرة اخرى يجب الا ينسينا تناول دوستوفيسكي للفكرة خلفيتها الادبية . فعالم الرواية القوطية حافل بحكايات الكهوف الشيطانية والجمعيات السحرية التي تمارس المصير الاسود ، وتسيطر على المسائل السياسية والشخصية (\*) . وخصم بلزك ثلاث روايات ميلودرامية للتحدث عن مثل هذه الجماعات التي كانت تلتقى في الممر لتبادل العون (\*\* ) ، وتعد من علامات الطريق الدالة على تغفل الجماسية القوطية في نسيج الرواية في اسمى صورها ، ولو اريد الحصول على منظور مياين ويتصف بكلاميكته بالضرورة ، فما علينا الا ان نتذكر المعالجة السافرة للحركة الماسونية في الغرب والسلام .

وعلى الرغم من ان دوستوفيسكي لم يقر العنوان الا مرة واحدة ، عندما انتهى من تدوين نص الرواية ، الا ان المسودات تبين بوضوح انه تصور مستافروجين في صورة « امير » . والصفات الاضافية وروافد

(\*) و Kaetchen von Heilbrom لكليست مثل شهير لذلك .  
(\*\*) جمعت هذه الروايات الثلاث تحت عنوان Histoire des Treize

الرواية فائقة الحدة ، فالثنائي المؤلف من شخصية مويشكن وروججين كان اميرا \* واتعمت جروشسكا بنفس اللقب على اليوشا كارامازوف . فقلد تصور دوستوفسكى مصطلح الامير مشجعا بالقياس الطوقسية والشاعرية ذات الطابع الخاص ، أو ربما تسدل على الانتماء لتنظيم خاص \* وفى جميع الشخصيات الثلاث هناك جوانب كامنة من المسيح الميسيانى ، اذ كان ستافروجين ، كما سأحاول ان ابين فى الفصل الأخير ممثلا للتعمة الالهية وللعنة الالهية معا \* فقلد تراءى لماريا فى بعض المواقف الامير المخلص والفراس الأنسبه بالمفالمكون ، غير ان تصور ستافروجين فى هذا المستوى يجب ان لا يصلو بيننا وبين ادراك وجود بعض الاستعارات من شخصية ستيفورث فى دافيد كوبرفيلد لنيكنز ، أو من اقتراض كون اللقب صدى بعيدا للقب الامير رودولف (\*) ( وسوف يتركز حبه حجتى على هذه النقطة \* اذ كان من يدعى كينج ليس قبل شكسبير ) \*

ودوستوفسكى آخر من ينكر قائمة من يدين لهم بالفضل \* وجاءت الاشارة الى كتاب سو (\*\*) فى رواية الاخوة كارامازوف كتحية تجمع بين السخرية والاعتراف بالفضل معا ، باعتبارها سطفا بعيدا له ، وان كان لا ينكر وجوده ، فلم يخف دوستوفسكى سر تآثر حرفيته بلزاه وديكنز وجورج صانده فى ابعاد احوالهم الماطفية والميلودرامية \* واشاد برواية قطاع الطرق لشيكلر ، وخصها بمكانة تفوق المنجزات الناضجة للشاعر الألماني ، لما فيها من اثاره ورمب ، ويقال ان كشكيل دوستوفسكى ( ويعرضها لم ينشر حتى الآن ) زلخرة برصوم بالويشة والمداد لأبراج ونولفد بايبيية (\*\*\*) ، كما عرفنا من نكريات زوجته مدى انهياره يمثل هذه الأفكار المثلثة لذروة الميلودراما كتمارسه مصاكم التقنيش على سبيل المثال ، وهذا مجرد وجه من وجوه القرابة بين الخيال القوطى لدوستوفسكى وخيال أوجار آلان بو ( وقد مساعد دوستوفسكى على تعريف جماهير روسيا به ) \*

ولقد وجد يوما من اعترفوا بالخاصية المتفردة والمعاصرة لرؤيا دوستوفسكى ، كما وجد أيضا من أسفوا لها \* ولقد شجب جوزيف كونراد فى رسائله الى انوارد جارنيت هذه الصورة برمتها للتجربة « وشبهها بوحوش وكائنات غريبة فى معرض للوحوش ، أو بأرواح صبت عليها اللعنة وهى تحمل نفسها أريا » وأبلغ هنرى جيمس الكاتب

(\*) فى Les Mystere de Paris لأرجين سو \*

(\*\*) Mysteries of Udolpho : الأير اليه باسم :

Caseamenta.

(\*\*\*)

سيفتقنسون ( صاحب الدكتور جيكل والمستر هايد ) بأنه اكتشف مجزءه عن انقسام قراءة : « الجريمة والعقاب » ، واعترض سيفتقنسون على هذه الرؤى بالقول : « لقد الفيت نفسي ، وكأنتي انا الذى اقتربت من لقاء حثفى يعد قسراة رواية دوستوفسكى » . أما كسراية لورنس لدوستوفسكى فمعروفة . إذ كان يكره ما فى روايته من صوت مرتفع وشخصيات اثنية يجرذان محبوبة فى مكان محصور .

ومعنى آخرون للاقلال من مدى إمكان الربط بين عبقريية دوستوفسكى وبين التقاليد القوطية . وينكرنا ذلك بتعقيب الراوى عند برومست (\*) :

« إن الاسهام المنفرد لدوستوفسكى هو الجمال المستحدث والرمع الذى كان يفتنوره أضفاؤه على أى بيت عند عرضه ، والجمال المستحدث والمتناقض الذى قدمه فى مظهر المرأة . ويشير النقاد الى أوجه القرابة بين دوستوفسكى وجوجل أو بين دوستوفسكى ويول دى كوك ، غير أن مثل هذه الروابط لا تثير الاهتمام باعتبارها خارجة عن نطاق هذا الجمال الخفى » .

وتمثل هذه الروابط التقاليد التى تعتقدها الكافة ، وايضا استجابات النظرة الى العالم القوطى والميلودرامى . ويقصص بروست « الجمال الخفى » ما يجريه دوستوفسكى من اعادة تشكيل للواقع من خلال الانحساس الماسوى بالحياة . واعترب بأنه ليس بالاستطاعة ادراكه لحدى الرؤيتين ( الرؤية دوستوفسكية ) بدون الرؤية الواقعية الأخرى .

ولقد تركزت مشكلة دوستوفسكى على ما ياتى : الاحاطة بحقائق الأوضاع الإنسانية ، وتقنيهما فى صورة مشخصة فى سلسلة من الأزمات المتطرفة والمحددة ، وترجمة التجربة الى صيغة الدراما التراجيدية ، أى الصيغة الوحيدة التى اعتبرها دوستوفسكى قابلة للتحقق . ومع هذا فيتمين أن يظل كل ذلك ضمن الاطار المألوف لمعياة المدن الحديثة . ونظرا لمعزءه من الاعتماد على توافر الماديات والقدرة على التمييز ، أى القدرات المناسبة للتراجيديا ، وهى الماديات التى كانت منتشرة بقدر كاف وتقليدية ، واعتمد عليها ككتاب الدراما الاليزابثية ، على سبيل المثال ، ونظرا لمعزءه عن تقديم معانيه فى الاطار التاريخى والأسطورى الذى تيمس فيما سبق للشعراء التراجيديين . لذا أضطر دوستوفسكى

(\*) فى La prisoniere.

الى الاستماعة بالأعراف القائمة للميلودراما • ولا يخفى وجود تعارض بين الميلودراما والتراجييديا • إذ تتطلب جذورها أربعة قصص من التراجييديا الظاهرة المتنوعة بفصل خامس يحد حول الانتفاذ والخلص • ولقد كان هذا الحامل الاضطرابي سببا في ازغام دوستوفسكى في عملين من آياته : الجريمة والعقاب والاخوة كارامازوف الى انهاء الأحداث بأرجحتها من أسفل الى عل ، كما جرت العادة في النهايات السميدة المعروفة عن الميلودراما • أما رواية الأبله ورواية الممسوس فقد انتهتا نهاية معاكسة ، واقتربنا من أعراف الكتابة والصدق والسكينة التي يعتدى إليها بعد شعور باليأس ، وهى الملامح التي نصادفها في عالم التراجييديا •

وعليك أن تفكر بعض المكائيات والأحداث والمواجهات التي نقل دوستوفسكى من خلالها نظراته التراجييدية كلاحقة روجسوجين أو مطاردته للأمير واقتربه من قتله ، ولقاء ستافروجين بفينكا عند الكوبرى الذي انهار بعد تعرضه للعاصفة ، والماوراء بين أيفان كارامازوف والشيطان ، إذ تنضوى كل منها – تبعاً لتفاصيلها – خارج الإبعاد الدنيوية الى العقلانية • ولكن فحواها جميعا يمكن للقارئ أن يسترجع بفضل ما غرس في استجابته من حساسية وتقبل لتأثير الكتاب الروائيين والميلودراميين اتباع النظرة القطعية ، فيمقدور القارئ الذي ينتقل من البيت الكئيب لديكنز أو مرتفعات ونرنج لبرونتي الى الجريمة والعقاب أن يشعر بالآلفة المبدئية التي يدونها يتعدى تحقيق الاستهواء الضروري بين المؤلف والقارئ •

خلاصة القول ، لقد قبل دوستوفسكى وصية الناقد الروسي ، بليسنسكى بأن الواجب المميز للرواية الروسية يحتم عليها الالتزام بالواقعية وتصوير المآزق الاجتماعية والفلسفية في الحياة الروسية ، غير أن دوستوفسكى أصر على اعتبار الواقعية جد مختلفة عن واقعية جوتشاروف وتورجينيف وتولستوى ، لأنه تصور جوتشاروف وتورجينيف مجرد مصوريين للنواحي المظهرية والذميمة ، فلم تستطع رؤياهما النفاذ في صميم الأعماق الفخرية ، وإن كانت ذات قيمة جوهرية في التجربة المعاصرة • أما الوقائع التي قدمها تولستوى فقد تركت عند دوستوفسكى تأثيرا مشابها لتأثير الأكار المتيقنة التي لا تمت بأية صلة الى روح العصر ، وأوصابه • ووصف دوستوفسكى بنفسه الواقعية في مسودات رواية الأبله ، بأنها تراجييدية فانتازية • فهو تسعى لإعطاء صورة شاملة وصادقة عن طريق التركيز على نواة الأزمة الروسية في لقطات من الدراما والإسهامات المثلة للحدود القصوى • وترجمت التفتيات

التي حقق من خلالها هذا التركيز التراث الألبى المناهل اللسون أو المتصح ، في صورة بالغة الأهمية ، ولكنه وفق من خلال الاستعمالات التي استطاعت عبقريته تسخير القوطية والميلودراما لتحقيقها الى السرد بالايجاب على السؤال الذي اثاره كل من جوته وهيجل : هل يستطيع في العصر التالي لغولفتر ابداع أو تقديم رؤيا تراجيدية للتجربة ؟ وهل بالمقدور لروح التراجيديا أن يتردد لها صدى في عالم فقد فيه السوق وأروقة المعابد وجدوان القلاع في الدراما اليونانية ودراما عصر النهضة فاعليتها ؟

فصنذ عهد الزيلور (\*) والفضاءات المتخيلية وسط السروح المرمية التي مثلت فيها شخوص راسين مصائرهما الوقورة ، لم يظهر أى شيء اقتراب من روح الدراما التراجيدية وساحتها مثلما فعلت المدينة ، عندما قدمها دوستوفيسكى ، ولقد كتب الشاعر الألماني ولكنه (\*\*):

« ان المدينة تحاربنى وتتأمر على حياتى ، انها اشبه بامتحان فشلت في اجتيازه . فانا اسمع من خلال صميتى صرخات المدينة والجنزحات التي لا تنتهى وهي تساعد .. نعم ان فطاعة المدينة تطاردنى الى غرفتى الوحشة .. »

ولقد سبق أن سمعنا عن فطاعة المدينة « وصرخاتها » من خلال فن بلزلك وديكتز وهوفمان وجوجل ( ولعل هذا يذكرنا باللوحة الشهيرة للافارد مونش ، وامعترف دوستوفيسكى يدينه لهم عندما لاحظ في بداية « المهان والمجرح » يائه « تمثل اطوار الرواية وتجسمت امام ناظره في إحدى المصفحات التي كتبها هوفمان ، وخشع رومهما جافارنى » ، ولكنه اضفى على « هذه الصرخات المنبعثة من المدينة » لمسات احاطتها بالهيبة والجلال ، اذ اكنصبت المدينة على يديه طابعا حاساويا واكثر من ميلودراميا فصعب ، ويتجلى الاختلاف اذ عقدا مقارنة بين « البيت الكتيب » او الاوقات العصبية لمديكتز وبين التأثير الذي أحدثه ريلكه وكافكا - وكان الاثنان صراحة من اتباع السروح دوستوفيسكية .

وليس بمقدورنا فصل « الجانب التراجيدى » من « الجسانب الفانتازى » فى روايات دوستوفيسكى . وليس من شك أن طقوس

(\*) Elsinore إحدى القاعات التي دارت فيها أحداث مسرحية هامة .  
(\*\*) فى : Malte Laurids Brigge

التراجيديا قد عرضت على نحو يسمو فوق مستوى تملططع التجربة اعتمادا على الفانتازيا . وهناك لحظات تستطع أن تدرك من خلالها كيف تفلل « الأجون » التراجيدي وأسفر في نهاية الأمر عن التحوّل إلى إيماءات ميلودرامية ، ولكن حتى إذا حدث تحول للإيماءات الدرامية، فإنها تستمر في القيام بدورها كوسيط أساسي عند دوستويفسكي لا يقل عن دور الأساطير الراسخة عند أقطاب الدراما الهينائيين ، أي في الأوبرا الجديدة عند موتسارت في يوليكن حياته .

وتصور حادثة موت كيريلوف في رواية الممبوس في تفصيل كامل كيف حققت الفانتازيا القرطية وآليات الفزع تأثيرا ماصويا . . . ولقد استندت على افتراضات مسبقة من الميلودراما الصارخة . إذ كان بيوتر مطالبا بمراعاة أقدام كيريلوف على الانتحار بعد توقيع صكها يدينه بقتل شحاتوف . غير أن المهندس الذي كان يتأرجع بين شخصية اليتافزقي والأندواج الفج قد لا يجتاز مثل هذه التجربة فالإنسان ( مفستو والشاك فاومست ) مسلحان ، واتسم بيوتر بقدر كبير من الهداء ساعده على إدراك أنه إذا تمادى في نفس كيريلوف، فإن صفتهما الشيطانية ستنداعى . وبعد محاورة عاطفية ، يستسلم كيريلوف لأغراء اليأس ، ويتناول مسدسه ، ويتدفق نحو الغرفة الأخرى ويطلق الباب . أما ما يعقب ذلك فيمكن مقارنته مقارنته دقيقة - بالمعنى الصحيح التقنيّة الألب - بلحظات الذروة في رواثع أخرى (\*) . فبعد عشر دقائق من التوقع المشحون بالمذاب ، يمسك بيوتر شمعة ذابلة :

« ولم يسمع أي صوت . وبفئة فتح الباب ورفح الشمعة وانطلقت صرخة من شيء ما . وانفجعت نحوه » وأقفل الباب بكل توتّه ، وضغط بجسمه عليه . غير أن كل شيء بدأ وكأنه قد انتهى ، وعاد الهدوء الأشبه بهدوء القبور مرة أخرى » .

ولقد توقع بيوتر أقدام كيريلوف على إطلاق الرصاصة بأسلوب اليتافزقي المانع ، وفتح الباب على مصراعيه وهو ممسك بالمسدس ، ورأى مشهداً مريماً يواجه ، أنه منظر كيريلوف وهو مستند إلى الحائط بلا حراك ، وفي وجهه أصفرار غير طبيعي . وثاق بيوتر - وهو يشعر بغضب أعشى بصيرته - إلى النقرس في وجه الرجل للفاك . أنه مازال على قيد الحياة :

(\*) محل The House of Usher وياتي المصوم في رواية بلزاق Peau de chagrin.

« ثم حدث شيء طبع لم يستطع بيوتر استيعابه فتش على الإطلاق  
استحضار أي انطباع عنه فيما بعد » فما كاد يلمس كيريلوف حتى  
انحنى جسمه بسرعة • وبعد أن تلقى ضربة فوق رأسه سقطت الشمعة  
من يده ، وسقط الشمعدان مصدئا صوتا عند اصطدامه بالأرض ،  
وانططأت الشمعة • وفي ذات اللحظة ، شجر يالم شنيذ في الأصبع  
الصغيرة من يده اليسرى ، وصاح وكان كل ما استطاع تذكره هو أنه  
كان في شبه غيبوبة ، وضرب رأس كيريلوف بأقصى قوته • وكان عند  
هذه الضربات للوجه لرأس كيريلوف ثلاث انحنى بعدد ما وقسرس  
أصبعه ، وفي نهاية الأمر ، انتزع أصبعه من بين أسنان كيريلوف ،  
واندفع قدما للخروج من البيت متلعسا طريقه في الظلام ، ولاحقه  
صياحات مريضة من الغرفة :

« إلى الأمام ! إلى الأمام ! إلى الأمام ! » وسممها تتربد عشر  
مرات « ولكنه استمر يجرى • وكان يجرى في الردهة عندما استمع  
فجأة إلى طلقة نارية عالية »

وموتيف « العنصر » من الموتيفات الغريبة • ومن المحتمل أن يكون  
ماترا برؤية دافيد كوريفيلد لميككنز • ولقد التقينا به في الاستكشافات  
الأولى لشخصية رازوميين في رواية الجريمة والمقاب • وظهر ثلاث  
مرات في رواية المصنوع ، قرأينا ستافروجين يعرض أذن الحاكم ، وذكر  
لنا أن هنالك ضابطا صغيرا عقر رئيسه ، وقرأنا كيريلوف يعرض بيوتر  
والنزال الأخير من الأسئلة الشاذة المريعة • فلقد تجرد المهندس — طي  
ما يبدو — من الوعي الانساني ، وتجهد دور عقله ، وتسلطت عليه فكرة  
تحطيم النفس ، وسيطر عليه الموت في شكل حيوان يزأر ويستعمل  
أسنانه • وعندما يتفجر صوت الانسان ، فإنه يتخذ شكل صيحة واحدة  
تتكرر عشر مرات ، وتعد صيحة كيريلوف المخبولة مناظرة بطريقة مباشرة  
لصيحة الملك لير التي كرر فيها كلمة « أبدا ! » خمس مرات وفي حالة  
« لير » رأينا روح الانسان ترفض القضاء عليها وتقشبت بكلمة واحدة ،  
وكان هذه الكلمة الواحدة هي بوابة الحياة • وفي الحالة الأخرى ،  
قدمت الكلمة كأنها تحيط بالظلمات • فلقد قتل كيريلوف نفسه ، وهو  
في حالة يأس واذلال لأنه لم يستطع قتل نفسه حتى يثبت تمتعه بالحرية ،  
وتثيرنا الصيحتان على السواء على نحو لا يوصف بالرغم من ظهورهما  
في ظروف تتسم بأبيهما كلية •

ويزحف بيوتر عائدا من حيث أتى ، ويمر على « بقع من الدم  
ومخ على الأرض » أن منظر الشمعة الدائبة والمهندس المحتضر الذي



نشأه هنا يتمثل كمشهد ميلودرامي هو وظهور قاجن في النافذة أو المشهد المربع للمتعب في رواية نوستروم لكونراد ، غير أن الأعراف لا تضعف الهدف التراجيدي أو تعرفه عن غايته ، ولكنها تخدمه • وتؤكد الحادثة التفارقة التي أقامها أرسطو في كتاب البويقيقا : « أن من يلجأون إلى وسائل غريبة مذهلة لا لخلق احساس بالفضاعة ، وإنما يكفون باظهار الوحشية يعنون غرضاء من غاية التراجييا » والرواية عند نوستروم هي « رواية رعب » ، ولكنها تفسر المصطلح على فرار تعريف جيمس جويس له (\*) :

« الرعب هو الشعور الذي يضل العقل في حضرة أى شيء يتصف بخطورته واستمراره في المعاناة الإنسانية ، ويربطه بالسبب المجهول » •

ويفرق طابع الواقعية التراجيية الفانتازية ، وما تتضمنه من عناصر قوطية بين تصور نوستروم في الفن الرواية تفرقة لا تقبل التوفيق ، من طابع فن الرواية عند تولستوى • ولقد أحقت كتابات تولستوى - خصوصا في حكاياته الأخيرة - عناصر من الشيطانيات والتسلطات التي نفعت بالرواية إلى حافة الميلودراما • ففي مقطوعة نشرت بعد وفاته تحت عنوان مذكرات مجهون « تصانف آثار الرعب الخالص » :

« لقد كانت الحياة تنطلق من الموت والموت ينطلق من الحياة • وتحاول قوة غير معروفة تمزيق روحى أريا ، ولكنها هبزت عن تمزيقها • مرة أخرى خرجت إلى الرعدة للنظر إلى الرجلين النائمين • وحاولت التوجه للنوم مرة أخرى ، ولكن الرعب لم يفارقنى ، فكان يتلون بلون أحمر حيناً ، ويتخذ في حين آخر شكل المربع واللون الأبيض » •

غير أن هذه اللمحة وتلميحتها إلى كيف ستحول النزعة القوطية فيما بعد إلى السيريالية كانت نادرة عند تولستوى • وإذا نظرنا إلى أعماله في جملتها ، فسنرى أن جو رواياته مشحون بالاحساس بالروح المسوية والصحة ، ومشبع بنور واضح قوى • ومع مراعاة الاختلاف الجلى فإن منظور تولستوى يتشابه هو والمنظور الذى قصده لورنس عندما ذكر « أن دورة الخليقة ما زالت تدور في السنة الميلادية » ، وإذا تجاوزنا عن رواية « صوته كرويتزر » و « الأب سرجيس »

(\*) في رواية A Portrait of an Artist  
(\*\*) في كتاب The Rainbow.

فسيكون يوسعنا القبول بأن تولستوى قد عمد الى تجنب موتيفات الشر والانحراف التي كانت من مقومات الروح القوطية . وأحيانا فعل ذلك على حساب خصوصية العمل الأدبي ، كما يبين في حالة زواية الصرب والسلام . ففي المسودات المبكرة ، هناك اشارات قوية تلمح الى وجود صلة بنفاح قريبي بين اناطول وهيلين كوراجين ، ولكن تولستوى عندما توغل في تأليف روايته ، مما كل آثار لهذه الفكرة ، ولم تبق منها في الصورة الأخيرة للرواية سوى تلميحات واهنة بعيدة ، وعندما أعاد يبير التفكير في زواجه المدمر تذكر كيف : « اعتاد اناطول الحضور لاستدانة نقود منها ، واعتاد تقبيل كتفها » ولم تكن تعطيه نقودا ولكنها كانت تسمح له بتقبيلها » .

وترجع الروح الباستورالية عند تولستوى الى ارتباطها ارتباطا بينا برافسه للميلودراما المعاصرة . إذ كان يبير لا يشعر بجمال موسكو الا عندما يكسوها الجليد ، أو عندما تتحول الى اطلال ! وعندما وصل ليفن الى موسكو هرع الى تلك الجزء من المدينة ( البحيرة المتجمدة ) التي كانت قريبة من منظر الريف ، وكان تولستوى يعي تماما شقاء الحياة في المدينة وظلمتها ، وأمضى ساعات طويلة في أعماق الدساكر والعنابر الخيرية ، ولكنه لم يربط هذه الدراية بمادة فنه - خصوصيا عندما كان هذا الفن في حالة ازدهار . أما هل كانت صيغة المخصصة مرتبطة برباط لا مفر منه بالخلفية الباستورالية فمسألة شديدة التعقيد ، كما نوهت من قبل ، ولكن هناك عددا من النقاد من أمثال فيليب راف جادلوا في هذه الناحية ، ونكروا ان الاختلاف بين فن تولستوى وفن دوستويفسكي ، يعني الاختلاف في التقنية وتصور العالم ، بالمقدور حسمه - وأخيرا ننتقل الى التباين السرمدي بين المدينة والريف .

## ٧

من ين كل المخلوقات التي تظن ما سعاد الأستاذ بوجيولي « عالم موندات الآجر والكلس (١) » ، فإن أشهرها هو انسان القاح أو المسالم السفلى . ولقد سبق أن بحث نوره الكرزي وأهمية مظاهره المختلفة في

(The Kafka) Kafka and Dostoyevski — R. Poggioli

(١)

(ديويور ١٩٤٦)

problem

عدة كتب نقدية (\*) . واعتبر دوستوفسكى هذا الانسان ايمد خلائقه  
تأثيرا وصرح في مسودات كتاب « الشباب الخام » :

« انفرد بكوشى الوحيد الذى استحضّر الصور المأسوية لإنسان  
العالم السفلى ، ومأساة معاناته ومعاقبته لذاته وتطلعاته نحو المثل العليا.  
وعجزه عن بلوغها . انا الوحيد الذى استحضّر البصيرة الصافية التى  
تتوافر لهذه الكائنات القمصة بقدرية احوالهم . انها قدرية من الحب  
الاقدام على أى رد فعل ضدها » .

وفى دراما المدينة ، يجمع انسان العالم السفلى بين من يتعرض  
للذلال ، وبين احد افراد الكورس الذين يكتفون بتعقيباتهم المسخرة  
مدى نفاق الاعراف المصاغة ، واذا نحن احكنا وثاقه ووضعناه فى  
برميل من المتفجرات ( الاموناد ) ، فان همساته المخنوقة ستكون سببا فى  
انهيار البيت رأسا على عقب ، ان انسان القاع يملك الذكاء بلا قوة  
والرغبة بغير الوسائل التى تساعد على تحقيق هذه الرغبة . وفقد  
علمته الثورة الصناعية كيف يقرأ ومنحته اصفر قدر من الفراغ . ولكن  
الانتصار المصاحب لرأس المال والبيروقراطية قد تركه بغير معطف . انه  
يجثم على مكتبيه الصغير ، مثلما يفعل بارتلى فى وول سترىت أو  
جوزيف ك فى ادارته ، ويصدق فى الميودية القاسية ويعلم بمالم الثراء  
ويقتل عائدا الى بيته فى المساء ، ويعيش فيها شغفه ماركس بمالم  
النسيان المرير بين البروليتاريا والبورجوازية الحقبة . وروى جوجول  
ما حل بهذه الشغفية عندما امتدى فى آخر الأمر الى معطف . وسوف  
يلازم طيف الكاكي الكاكيفتش باشماسكين ( بطل قصة المعطف لجوجول )  
ليس فقط الموظفين والحراس الليليين فى سان بطرسبورج ، وانما أيضا  
مخيلة الروائيين الأوروبيين والروس حتى عهد كافكا والبيير كامى .

وبالرغم من أهمية النمذج الذى وضعه جوجول وادعاء  
دوستوفسكى بحق أصالة روايته رسائل من العنانم السفلى ، فان جذور  
هذا الانسان تمتد الى أقدم العصور . فاذا تصورناه كشوكرة (\*\*)  
محتقرة فى جنب الخليقة ، فاننا سنعتبره قديما قدم قابيل . والحق انه  
قد ظهر مع سيدنا آدم . فبعد المسئلة سقطت شجرة من كل انسان الى  
العالم السفلى . قبالمتور التعرف على سحخته ولهجته المسخرة واستزاج

---

(\*) من أهم أديبائه l'étranger ( عند البير كامى ) l'homme révolté  
der unbehauste Mensch.  
Thersifteen. (\*\*) (\*\*)

القامة عنده بالضرورة كما تمثلت في الشخصية التي ابتكرها دوستوفسكي عند ترميتيس (\*) لهوميروس وفي طفيليات الهرليات والكوميديات الرومانية ، وشخصية ديجين الأسطورية ومصاويره ! وكان .

ولقد ظهر هذا النموذج مرتين عند شكسبير (\*\*) فعندما بالغ تيمون في الترحيب بصاحبنا أجابه الفيلسوف اللفظ :

لا

انك لن ترحب بي

لقد جئت لأضعك خارج الباب

وكما فعل الراوى عند دوستوفسكي ، جاء ابيمانتوس بالمثل لكي يشاهد ويثور غضبا لأنه يتناول طعاما « يصد النفس » عند أحد الأغنياء . انه يمتدح الصديق الجارح ، ويؤزم أن حلقه من دلائل أمانته . أما فيما يتعلق بترسميتيس فقد رأينا الزوج تروستسكي يتسمى بهذا الاسم في رواية الزوج الأبدى لدوستوفسكي ، ورجع إلى الأبيات الشهيرة من قصيدة شيلر :

بينما كان ماتروفلوس يرق في قبره

كان ترميتيس يهرع عائدا إلى دياره ،

ولكن هل كان دوستوفسكي يصرف نص شكسبير ؟ \* هذه مسألة غير مؤكدة ، وإن كانت غير مستعمدة ، فهناك بعض أبيات لهرستوس في مسرحية شكسبير (\*\*) بالاستطاعة جعلها تنصدر كتاب رسائل من العالم السفلي :

« ما العمل الآن يا تروستسكي بعد اضلاع في مآهات غضبك ، هل يستطيع الفيل أجاكس تملعه على هذا النحو ؟ لقد ضربني ، ولته لومنا عنيقا . أه إن الشعور بالرضا لا يقدر بئس ! لو أن الأمر اتفقد شكلا آخر ، يعني أن اتولى أنا ضربه ، ويتحول دور التائب إليه ساعلم كيف ، استنجد بالشياطين ، زسأرى ما سيترتب على لعناتي الغاضبة » \*

ويتماثل إنسان العالم السفلي هو وهرستوس في عدم توافقه من الكلام عن نفسه . فلقد بلغ إحصائه بالأغراب أقصى حد مما جعله

(\*) في Apemantus و Theristes .  
(\*\*) Troilus and Cressida .

يرى الغير حتى في مرآته ، أنه المثل المقابل لنرسيوس ( الذي نسب علماء النفس اليه النرجسية أو عشق الذات ) • فهو يلحن الشقيقة لأنه لا يستطيع أن يصدق أن شيئاً قميئاً مثله قد شكل في صورة الاله • ويصمد الأتقياء على ثرائهم وسلطانهم • فليس بمقتدر السخرية وحدهما اتقاء شر البرد ، ولكنه في قوره في « متامة الغضب » يضطط للثأر فيستقجد بالشياطين • ويوما ما سيزحف تمت قدميه من يتسبونته ، وأيضا الصودي الذي قذفه بالأوحال والخسب للمتجرفون الذين اغلقوا الباب في وجهه ، والنساء اللاتي هزأن من منقرته الممزقة ، والملاك الذين نصبوا له كميناً في الدرج المظلم • هكذا كان حلم راستيناك ( عند يلكه ) وجولييان سوريل والفانتازيا البارعة لذلك الفقر من صفصار الكتبة الجائعين والمدرسين العاطلين الذين يحرقون بأعينهم في الواجهات الزجاجة الحافلة بكل ما لذ وطاب في عالم الرواية في القرن التاسع عشر •

بيد أن انسان العالم السفلي ضروري لمن يفضلونه ، لأنه يذكرهم في لحظات « القنزعة » بأن الانسان فان • انه أشبه بالهوج الذي يطلق بالحقيقة ، والشخصية الموثوق منها الذي يقوض الوهم • ولما بعض التشبيه بينه وبين سنانك بانزا ( في دون كيخوته ) أو لوبوريللو ( في تون جوان ) الذي يطالب بأجره حتى عندما القرب من أبواب جهنم ! ، وبفاجئ في مسرحية فاومست • فعندما يردد كالصدي ما يقوله أسياده ، أو يمارضهم أو يتشكك فيهم ، فإنه يساعد على تحقيق عملية التعرف على الذات ، وهذه العملية من بين الديناميات الأساسية للتراجيديا • ولقد رأينا كيف حدث ذلك في دور الأحق في الملك لير لشكسبير • ولقد تحول انسان العالم السفلي بفضل اصول اللياقة والاتيكت الكامنة في الذمب الكلاسيكي الجديد الى واحد من عليا القوم • غير أن مهمته الأساسية بقيت كما هي • فهو يمرى أوجه النفاق في أعلى مستويات البلاغة ، ويرغم كبار الشخصيات على قول كلمة الحق ( وليتك تذكر المربية في مسرحية فيدرا ) • وهكذا استطاع الأصمقاء المؤتمنون عند كسورنى وراسين إثبات تقدمهم على النظرة التي كانت ترى للفنلاء أشخاصاً منفصلين ورائهم بدلا من ذلك من مقومات الشخصيات التي تتألف منها النفس •

وكان هذا الادراك كامنا في العرض الخارجى المضمير الخبير والضمير الخبيث اللذين يتصارعان للسيطرة على روح كل انسان • أو على روح قاومت في المسرحيات الأخلاقية الوسيطة • ولقد حدث تلميح لها في الأحاديث المجازية بين العقل والهوى في الشعر الفرانسي

والفلسفى فى عصر النهضة وعصر الباروك • غير أن القول بأن بداخل الأفراد عدة شخصيات متصارعة ، وأن الجوانب المنحطة والمثيرة للسخرية واللاعقلانية للوعى قد تكون أعظم أضالة من الظاهر بالتماسك والعقل الذى يعرض على العالم الخارجى لم يطرح الا فى القرن الثامن عشر ، آنئذ فقط ، كما كتب بردييف فى دراسته لدوستويفسكى « تفجرت فجوة فى أعماق الانسان ذاته ، ومن ثم تكشف الله والسماء والشيطان والجحيم فى صورة جديدة » ، وكان أول « الشخصى الحديث » ، كما أشار هيجل هو شخصية ابن أخ رامو فى المحاورة الخيالية للفيلسوف نيدرو ، ولقد كان ، بالإضافة الى ذلك ، السلف المباشر للانسان العالم السفلى •

لقد جمعت شخصية ابن أخ رامو فى ذات الوقت بين شخصية الموسيقى والمقداتى والمفيلسوف ، إذ كان يتصف بالمفلسة والخنوع والاجتهاد والمثابرة والتمول والخيت والطبية • كان يصغى لنفسه على نحو مشابه لحازف الغيورلية عندما ينصت لصوت آلتته • ومن الناحية الخارجية ، فإنه يمثل نمط ونوعية المائدين فى المعالم السفلى :

« أنا شخص فقير مفرق أرقد مضعضما تحت لمساتى عندما استمتعت فى المساء الى غرافى الطوبية فوق أحد الأسطح ، ولقد زحفت الى أن وصلت الى فرلشى المصنوع من القش ، وأعانى حلة فى صدرى وضيق فى التنفس • وعندما أتوجع أخرج صوتا لا يكاد يسمع • وعلى نفيس ذلك ، هناك أحد رجال المال ممن يهتز مسكه عندما يتنفس ويثير استغراب الشوارع كله بما ينطلق من جوفه من أصوات » •

وفى صروح الرعزية تعد غرف الأسطح القبية مظلوبة • • والاقبية المقامة فى الدرك الأسفل ، أو اذا شئنا التعبير بلفظ تصويرية قلنا ، وعلى حد تعبیر دوستويفسكى : « المكان الأسط مباثرة من الواح الأرضية » ونحن نميل الى تصوير أبناء الطبقة الثالثة على أن لديهم روحا ، واعتنا فى تعبیراتنا اللغوية على الايماء بأن قوى الاحتجاج واللامتقولات « تتصاعد من أسفل » •

ولقد صقلت نبوءة ابن أخ رامو فى تقسيم الوعى الذاتى وأيضا فيما ذكره عن نوع الحقائق القصوى التى سمعتها أعراف الأدب الإبرك ، أو قمعتها • إذ كان من أوائل كتّاب أدب الاعتراف بالمعنى الحديث ، ويحتل مكانة مهمة فى جنور تقلييد طويل : ولقد جسم هذا التقليد

حداثة في كتاب رسائل من العالم العفلى • غير أن دوستوفسكي ذكر أن أسلافه - بما في ذلك روسو - كانوا أقل انصافاً بالأمانة • ورسمهم بعضهم مرتين أثماناً بالية ، ولكن أحداً منهم لم يرسمهم وهم مجردون من كل شيء ، وتمشوا مع ما قاله نيسار في ملاحظته الشهيرة فلقد أثبتت الرومانتيكية أن لغة الإشراف ليست بالضرورية مساوية لنسالة اللغة ، وذهب أهل العالم السفلى إلى ما هو أبعد ، فنكروا أن الأنث الذي يتناول الأفعال وحدها وأحاديث المجالس - مجالس الروح والجسد - أقرب إلى النفاق ، فهناك قدر أكبر من الظلمة داخل الإنسان أكثر مما راود الأحلام في السيكولوجية العقلانية أو سيكولوجية العقلاء ، ومجنون تدنى الإنسان وغرسه في أعماله ، ويألفها من مغامرة كبرى يبدو بالمقارنة بها الواقع الخارجى واه ! • وكما قال شامينيون (٢٤) :

« اننى أفضل نفسى على كل الموجودات • فلقد أمضيت أحلى لحظات حياتى برفقة هذه النفس وحدها • ان هذه ( الأنا ) المفردة للحامطة بالقبور ، والتي تسجد راکعة للموجود الأعظم ربما كان فيها الكفاية لارضائى وسط أطلال الكون » •

والصورة الأخيرة تحمل نبوءة بالحدود القصوى التي بمقدور مذهب الاتفرافية (٢٥) يلوحها ، وقد استبقت على نحو دقيق ما قاله الراوى عند دوستوفسكي :

« والحق اننى لو منحت حق الاختيار بين العالم المقرب من نهايته والاحتفاظ بحرية ارتشافى للشئ ، فأننى سأقول لكم فليذهب العالم للظيطان ما دامت أوصل شرب الشئ » •

ولكن على الرغم من أن خلفاء دوستوفسكي بالذات قد امتدوا إلى صورة متعددة الجوانب لروح الفرد وقطعوا شوطاً طويلاً في فهم اللاشعور ، إلا أن شخصية الإنسان السطى مرت بمرحلة وسيطة عجيبة ، وكان « الاندواج » في الأدب القوطى محاولة لاضفاء الوضوح والتبخص على السيكولوجية الجديدة • وتمثل نصف « الاندواج » في الجوانب المألوفة والعقلانية والاجتماعية للإنسان • وجسم النصف الآخر ما هو شيطاني ولا شعوري ومتعارض مع العقل ، ولا يعتمد أن ينجح إلى الجريمة • وفي بعض الأحيان ، كما حدث في حكايات ادجار الان يسو

(\*) Chassaignon في كتاب Catartec de l'Imagination (١٧٩٩) Solipsism. (\*\*\*)

والفرد دى موسيه وشخصية آهاب فى سويى ديك الميفسل ، وفيدالا ومويشكن وروججين ( عند دوستويسكى ) دل الازواج على التانى فى الوجود القاتل لكياين مستقلين ، وإن كانا مقايزين . وفى احيان اخرى اختلط الازواج وكون شخصية واحدة مثل جيكل - هايد ، ودوريان جراى ( اوسكار وايلد ) ويزر دوستويسكى كراحد من روك دارسى الفضاء ( الشيزوفرانيا ) ، حتى عندما استعان بصور اقل تعقدا للأسطورة ، كما حدث فى جوليا وكين أو أحاديث ايفان كارامازوف مع الشيطان . أما فى رسائل من العالم السفلى فلقد حل بطريقة حاسمة مشكلة الدرمزة اعتمادا على صوت واحد للفوضى المتعددة اللحن للوعى الانسانى .

وإن أحاول تناول المتضمنات التقنية الفلسفية لهذا الكتاب ، ولو أن دوستويسكى لم يؤلف كتابا آخر غيره لاستمر اسمه فى سجل الخالدين كأحد الأساتذة الذين صنعوا الفكر الحديث ، وكما هو معروف، تلح « الرسائل » فى جزئين ، اتخذ الجزء الأول أساسا شكل المونولوج عن مفارقات الازمنة والقاتن الطبيعى . وناقش راينهارت لوت(\*) الأهمية الابدستولوجية لهذا النص ، وأشار الى أن الكثير من المصج التى وردت فى الكتاب قد قصد بها دحض نفمة التقاؤل فى المذهب النفعى والتجريبى للفيلسوف الانجليزى بنتام ويكل ( المؤرخ الانجليزى ) ولقد كره دوستويسكى فى مصودات الاخوة كارامازوف مواضع الاختلاف بينه وبين بكل . ويحاجى لوت الى ما هو أبعد من ذلك ، ويذكر ما فى تفسير الوجوديين للرسائل من أخطاء ( كالتى وردت فى كتابات شستوف مثلا ) - لأنها تجاهلت اللهجة الساخرة لدوستويسكى، واتجاهه المحافظ الذى هرب به من آرائه الشخصية .

وهناك أيضا مؤلفات قيمة تتعلق بالجوانب الميكولوجية ونواحى التحليل النفسى فى كتاب رسائل من العالم السفلى . ومن بين جميع مؤلفات دوستويسكى التى دارت فوق سطح الأرض ليس هناك ما هو أكثر تجاوبا مع هذا الأسلوب ، فى التناول من الرسائل ، وفضلا عن ذلك ، فقد حفلت هذه الرسائل بالمصج واتسمت بقوة الانعاج بفضل تأليفها فى فترة كان المؤلف يعانى فيها من هزات اليمه المشاعره .

ولكن إذا تفاضينا عن الإبهام الملحوظ للرسائل من المنظور الميتافيزيقى والسيكولوجى ، فإن علينا ألا نتناسى الطريقة التى سخر



دوستوفيسكى عن طريقها الحيل والأعراف الأدبية السائدة لخدمة غايته التي كان يهدف إليها . وكانت أحداث مثل «المفوقين بالحياة» والتوقع في الكهوف من المعاني الدارجة في الميودراما الرومانتكية ، وللعالم المبغى « الكامن في روح الرواى » مفهوم أبهى وتاريخى خاص ، ولا يلزم أن يكون هذا المفهوم متعلقاً بدوستوفيسكى بالذات ، والصق فلقد قال الروائى فى المصوطة الاستهلالية التى أوردها فى كتابه انه يصور « شخصية » تخص العصر الحاضر يعينه ، وأن هذه الشخصية تتواءم والوسط الذى نشترك جميعاً فى العيش فيه ، فى « روسيا » ، ومن هذه الناحية ، يلتصق العمل برمته والمحاولات الموسيقىكية الأخرى الى ما قاله احتجاجاً على العدمية (\*) الروحية .

ويبحث دوستوفيسكى فى نهاية الجزء الأول مشكلة الشكل الأدبى ، وساق الرواى الى وضع مبادئه للأخلاق الكامل : « أرغب بوجه خاص أن أبين هل يحقنور أحد الناس أن يلغزم بالصراحة الحققة مع نفسه ، أى لا يفتشى لومة لائم فى سبيل الحقيقة » . ولقد ريدت هذه العبارة ما جاء فى الفقرة الاستهلالية المشهورة لكتاب اعترافات چسان چاك روسو ، ولاحظ الرواى عند دوستوفيسكى على الفور أن الشاحس الألمانى هاينه قد وصم روسو « بالكذب » فيما ذهب إليه ، وقد يرجع ذلك أيضاً الى تأثير الخيلاء . وإرنف قائلا : « أظن أن هاينه قد أصاب وجه الحقيقة » ويصور الاستشهاد بهاينه فى هذا المقام كيف تعمل المخيالة الرمزية . إذ أصبح هاينه نتيجة لنفسه القاسى فى « قرية المرضى » (\*\*) ، نموذجاً لمطلياً لانسان العالم السفلى أى حدث له عكس ما حدث لونتانى أو تشيلينى أو روسو .

« على الرغم من اننى قد أبدى كمن يكتب لكى يقرأ كلامه بالعينين ، الا اننى أقفل ذلك من باب الاستعراض فحسب ، ولأننى أرى هذا النوع من الكتابة لا يتطلب معنى أى جهد » إذ لا تزيد جميع هذه الكتابات عن نوعية الكتابات الشكلية ، أو الناحية الشكلية الفارغة ، التى لن أصادف أى قارئ لها لينة » .

ولقد نقلت هذه الرواية من خلال وسيلة تقليدية ، اعتاد ادچسار آلان يو استعمالها لأحداث تأثير مماثل ، عندما يطلب منا تصور أن ما نقرؤه لم يقصد به النشر على الإطلاق ، وأنه قد « أتيح » دون ذكر اسم المؤلف .

Nihiliste,  
Matratzengruft

(\*)  
بالألمانية (★)

أن مثل هذه الزاعم عن الخصومية لا تزيد بالطبع عن كونها ضرباً من البلاغة - غير أن هناك مشكلة تتجنت عن ذلك ، بعد أن أصبحت الوسائل التقليدية للسرد والرواية بمسد اقتحام اللاشعور للوبيتقا . واكتشاف عدم كفاية مصانعة رسم شخصية الأبطال \* واعتقد دوستوفسكى أن ما زنى عدم كفاية الشكل الأدبى - كما حدث فى اعترافات روسو - سيجر فى ذلك ما زناً أهم وهو نقص الحقيقة أو عدم كفايتها ، وسعى الأدب الحديث لحل هذه المشكلة باتباع وسائل شتى ، غير أنه لم تثبت كفاية أى أسلوب \* فلم يقلع أسلوب التناوب بين الحديث « العام » والخاص ، كما حدث عند بوجين أونيل (\*) ، ولا أسلوب تيار الشعور الذى بلغ الكمال عند جويس وهرمان بروخ (\*\* ) . فما بقدرنا أن نسمعه من لغة اللاشعور يرد ذكره بالفصل فى طريقة تركيبنا للمجمل فلمنا لم نوفق بعد فى معرفة كيف ننصت للغة اللاشعور .

وتنقسم « رسائل من العالم السفلى » بطابعها التجريبي فى ناحية فحوها أكثر من ناحية ما حدث من تغيير لشكل السرد فى الموضوع أو المعنى ، ومرة أخرى فلقد اتخذت الصيغة الأولية الاتجاه الدرامى الذى تحقق عن طريق ضغط الأحداث الخارجية فى سلسلة من الأزمات ، ومن ثم دفع دوستوفسكى الراوى إلى التعبير باخلاص عما يجول فى خاطر الكائنات البشرية من أفكار لا تبوح بها ، ووضعها فى مواقف أقل اصطناعاً بالطابع النهائى ، وتمتدت موجهات فى « الرسائل » بين النفس اللا عقل فى أشد حالاتها طرفاً ، ويختلس الراوى بعض الحقائق الخفية التى تبدو له فى صورة موعبة وكأنها الحقائق التى تعرف إليها دلتى فى الجحيم .

ويمثل إطار الأحداث طابع الإطار الذى عرف عن دوستوفسكى : « غرفة وضيفة رثة » فى المناطق التى تحف بسان بطرسبورج ، « أى فى أكثر المدن تجريداً ، ويختار أكثر العظيقات انحرافاً على وجه البسيطة » ، ولا ينسى اختيار انصب الأيام تواماً مع الأحداث التى يروها : « فاللوم سقط الجليد القذر الأصفر اللون الذى لم ينب ثوباناً كاملاً ، وينا يتصاقط منذ الأمس » . وهذا ما يحدث كل يوم على وجه التقريب \* ولعل الجليد الجاف هو الذى ذكرنى بالسانت ، الذى عجزت عن إسقاطه من فكرى ، وهكذا فهناك تناسب بين اعترافاتى وسقوط المطر المتجمد » .

Strange Interlude

(\*) فى Hermann Broch رواى نساوى ( ١٨٨٦ - ١٩٥٠ ) عرف بكثرة

(\*\*)

تجاربه فى تقنيات الرواية .

أما الجملة التالية التي تستهل الجزء الثاني فتبدأ على الوجه

الآتي :

« في ذلك الوقت كنت في الرابعة والعشرين \* وحتى الآن انصفت  
حيياتي بسموم تنظيمها وبلادتها فكنت أحيا وحيدا كأي وحش من  
الوحوش » \*

وذكرنا هذا الامتثال بالمطامير الفرنسي فيون (\*) ( ) والييست  
مصانفة موفقة أن تعاود الظهور في رواية الشاب الخام أسطورة القديس  
الطيب لمريم المصرية ، التي أشار إليها فيون في جملة قصائده ؟ \*

وكبرت ( الأنا ) في الرسائل القسول بأن فلسفته « هي ثمرة أربعين  
سنة في العالم السفلي » ، أي أربعين سنة أمضيت في عزلة ساعدت  
على التحقيق في أحوال النفس \* فمن الصعب أن نستبعد أصداء الصناعات  
الأربعين التي أمضاها بنو إسرائيل في الصحراء أو الأربعين يوما التي  
أمضاها يسوع في البرية \* نعم من غير المقبور النظر في رسائل من  
العالم السفلي بمعزل عن الأحداث الأخرى \* فهي وثيقة الارتباط بالقيم  
الرمزية ومادة الأفكار التي نهلت من معينها الأعمال الروائية الكبرى  
لديستوفسكي \* وهكذا رأينا للوميس السماء ليذا في اللوحة الأخيرة  
تجلس على الأرض وتجهش في البكاء :

« فعلى هذا الوقت ، كانت قد عرفت كل شيء \* عرفت أنني  
أثرتها حتى الانحاض ، بأن شهرتي التي لم تمض طويلا ( وكيف أعبر عن  
ذلك ) قد نيعت من رغبة في الثأر ، ومن اشتهاه أخضاها لأمانة  
جديدة » \*

وتماثل هذه المصور نقطة لامة في المشهد الذي اشتركت فيه ليذا  
وستافروجين في رواية المموس ، ولتجىء بالطريقة التي سيتناول  
بها ديستوفسكي الصلة بين راسكولنيكوف ومسونيا في الجريمة  
والعقاب \* كما أن الحكاية السردية لم تقتصر على الرمز إلى البشر الألى  
تعندما يسأل راسكولنيكوف ليذا عن سبب مبارحتها لبيت أبيها ، والمعش  
في مأخوذة لمحت إلى أحد الأصائل الشائنة الخفية ، « ولكن ما القول  
إذا اتضح أن الأحوال هناك كانت أصوأ مما هي هنا ؟ » ، فلا شعوريا

---

(\*) François Villon ( ١٤٢١ - ١٤٦٥ ) شاعر فرنسي أول من تصد  
عن العالم السفلي في المدن الكبرى الأدبية في تأملاته .  
Les neiges d'antige .  
و . l'an de mon trentiesmeage .

يلتقط انسان العالم السفلى لمحتها ( وتماثلت اللغة الدرامية التي عبر بها دوستويفسكى - من حيث الحدة والانفتاح لكل تحول فى القيم - مع ما كان يجرى عند شكسبير ) ويعترف بأنه لو كان رزق ابنة « لاحتبتها أكثر من حبى لأبنائى الذكور » ، ويرى قصة أب كان يقبل يدى ابنته وقدميها « ويضعها الى صدره عندما تكون نائمة » ، وقد يبدو ان المقصود من الإشارة المباشرة هو « الأب جوريو ، فلانك » ، التي اشتملت على موتيف مفساح القسرى بين الأب والابنة المستلهم من قضية تشنشى (\*) التي بهرت شيللى واستندال ولاندر ومورين وهوثورن ، بل وملفيل . واعترف الراوى اعترافا يكشف الحقيقة - فهو لن يسمح لابنته بالزواج :

« لأننى والله سأشعر أنئذ بالفيرة . فهل سأسمح لها بتقبيل رجل آخر . ويحب رجل آخر أكثر من حبها لأبيها ؟ » اننى أشعر بالضيق حتى من مجرد التفكير فى هذه الناحية ! »

ويختتم كلامه بالحكمة الكلاسيكية البصيرة عند قرويد « بأن الانسان الذى تمبه الابنة هو بوجه عام الانسان الذى يبدو الاسوأ فى نظر أبيها »

وفى الرسائل نتعرف على آثار من أسطورة « الازدواج » ، التي عفا عليها الزمان بعد تصور دوستويفسكى للنفس الانسانية ، إذ يمثل ابولون بالتاكيد كلا من خادم انسان العالم السفلى وظله الذى لا يفارقه :

« لقد آثرت العزلة فى الوقت الحاضر ، ومن ثم فيمقدورك تشبيهها بقمىدى أو قوقعى التى ألوذ بها هربا من عالم الانسان الرحيب . ولقد بدا لى ابولون اسبب جهنمى أو آخر جزءا منى ، وترقب على ذلك أن الفيت نفسى زهاء سنوات سبج طوال عاجزا عن التصميم على استيماده »

على انه عندما طرحت المقومات الأدبية التقليدية جانبا فى الرسائل . ويمد أن اكتشفت أوجه قرابتها بالأعمال الأخرى لدوستويفسكى ، استمرت الأصالة العميقة لهذا العمل تأكيد ذاتها . فلقد تصالت منها اكوردات ( نكافات ) نغمية دقيقة مدهشة لم تسمع من

---

(\*) عنوان تراجيديا ألفها شيللى وتصور حول قضية حقيقية للكوت فرانثيسكو تشنشى الذى شتم بكراهية لابنته ، وتمولت هذه الكراهية الى حالة عشق أثم لادمان ( بياتريس ) غارنك خفية مفساح القسرى !

قبل ، فلا وجود لنص آخر الفقه دوستوفسكى وترك أثرا يفرق تأثيره على فكر القرن العشرين أو تقنياته الأسببية » .

إذ كان تصوير الراوى إنجازا يتعذر علينا اكتشاف نظير سيقه :

« أود أن أبلغكم فيها السادة (سواء شئتم الاستماع أم لم تشاءوا) لماذا عجزت عن التحول الى حشرة ، وأعلن لكم - بكل احترام - انى طالما رغبت أن أكون حشرة ، ولكنى لم أفلح فى تحقيق ما أشتد » .

إن هذا الخاطر ، الذى اشتمل - كما لا يخفى - على محور رواية كافكا « التحول » قد تخلف السرد بأكمله ، فقد تصورت الشفسوس الأخرى المتحدث كأنه ينتمى الى نرح ما من الذباب المألوف . ووصف المتحدث نفسه بأنه « أبضع نودة » وأنص مخلوق على ظهر البسيطة » . وهذه الصور فى ذاتها ليست مستحدثة . فلقد اكتشف النقاد أن مصدر رمز الحشرة عند دوستوفسكى يرجع الى بلزك (٧) . أما السيد والمفزع فهو الاستماعة المدمومة المستمرة بمثل هذه الصور لتجريد الإنسان من إنسانيته ، أو للاندما بأنه يفتقر الى الإنسانيته . فالراوى يربض فى مكمنه وينتظر فى « زاوية من الزوايا المظلمة » ، والإحساس بالحيرانية ينتقل الى وعيه . وحول دوستوفسكى الى حقائق سيكولوجية المجازات العريضة التى تربط الإنسان بالديدان والآفات والتى صسورت فى « الملك لير » موت الإنسان بمذبحة داعة للذباب ، وإلى الصالات الفعلية للعقل ، إذ تكمن مأساة إنسان العالم السفلى فى تكوئه عن الصفات الإنسانية . وكشف عن هذا التكوئ صراحة من خلال اعتدائه الفاجر على فيزا . وفى النهاية ، استطاع رؤية الأمور بوضوح :

« لقد شعرنا بالاجهاد من تصورنا أننا كائنات انسانية مكونة من لحم ودم . وأصبحنا نخجل من الاتصاف بالانسانية ، لأننا نرى فى ذلك خطأ من كرامتنا » .

فإذا كان هناك عنصر رئيسى ولحد ينسبه الأدب الحديث الى نظرنا الى العالم ، فانه على وجه الدقة هذا الإحساس بالتجرد من الإنسانية .

فمن أين جاء هذا الإحساس ؟ لعله نتيجة لتأثر الحياة بالمتصنع ، والخط من انسانية الإنسان من تأثير اطراد العمليات الجوفاء التى

(٧) لقد تناول هذه النتيجة من مخيلة دوستوفسكى بالغة R. E. Matlaw فى كتاب Recurrent Images in Dostoevski ضمن Harvard Slavic Studies (١٩٥٧) .

تتطلبها الصناعة ، والتي لا تنصب لغرد بالذات • ووصف دوستوفسكى انضمام العمال والحرفيين وامراهم ( فلقد تأكلت وجوههم واقتربوا من منظر الوحوش ) واشترك دوستوفسكى هو وانجلز وزولا فى هذه الرؤيا ، فكان من أوائل من أدركوا ما يحدثه العمل بالمصانع من محو للخصال الفردية ، ومن تشوه فى وجوه الأدميين من الأوصاب التى تنسب نكاهم ، ولكن أيا كان أصل هذه الظاهرة فإن الخجل من الانتماء الى الجنس البشرى فى قرننا قد اتخذ أبعادا أشد جهامة من تلك التى تنبأ بها دوستوفسكى • فى الحكاية الرمزية التى ألفها بيير جاسكار (\*) ، ذكر كيف حلت مملكة الوحوش محل الأدميين فى عالم معسكرات الاعتقال وغرف الجاز • وبين جيمس تورير فى مسودة مصفحة ، وإن كانت شديدة الاثارة للأى استيقاظ الحيوان السكمن وراء سدوح الفضاء الجلىد لأبناء البشر • فتمتد ظهر كتاب « رسائل من العالم السفلى » أصبحنا نعرف مقدار ما كسبته العشرة على حساب الإنسان • وكانت الأساطير القديمة تتحدث عن الأدميين من أنصاف الآلهة • أما الأساطير التى جاءت فى أعقاب دوستوفسكى فقد صنورت الصرسور كممثل لنصف الانسان !

ونقلت « الرسائل » معنى التعارض مع البطولة الى نهاية جديدة ولقد سبق أن بين ماثيو براز كيف كان القحطى عن النمط البطولى احد التيارات الأساسية فى الرواية الفكتورية • وجعل جوجول وجونشاروف من البطل اللابل شخصية رمزية لروسيا المعاصرة أما دوستوفسكى فذهب الى ما هو أبعد • إذ لا يشعر الراوى عنده بالاحساس بالمطمة وكراهية الذات فمصعب ، ولكنه يظهر فى مظهر قميء حقا • فهو يروى تجاربه البشعة « ويصفها » بأنها عقوبة صابغت أهلها • • وفعل ذلك وهو مقمق بقدر مستيرى • وإذا تأملنا يرسيات جوجول المريعة باسم « المخبول » وذكريات شخصية سطحية لتورجينيف ، فسندرى انها مقالات عن اللبطولة ، ولكنها تشعر القارئ بالتعاطف لما فيها من عرض رقيق وساخر • أما شخصية إيفان البشع عند تولستوى ، فإنها تمثل مخلوقا دارجا وإنانيا حقا ، ولكنه فى نهاية المطاف قد اتسم بالنزىل بعد أن انكشف عناد يأسه • على أن دوستوفسكى فى « الرسائل » قد تناول مادته بلمسات قاتلة • وبين الناصح فى ملحق الكتاب أن هذا الشخص الغارق فى المفارقات كتب ملاحظات لاحقة ، ولكنها لم تكن جديرة بالحفاظ عليها • وتركنا يقصد لى نشعر بما تركه من فراغ •

وكان لدوستوفسكى حشد من الاتباع الذين صوروا « البطل »  
 فاذا أضفت الى طريقته التقليد الأقدم للمقصص البيكارمك التى تصف  
 حياة الأرباش والمتشردين ، والذى بدأ من اسبانيا فسيكون باستطاعتنا  
 الاهتمام الى شخصية « المعترف الذئب » فى روايات اثريه جيد . وتعد  
 رواية السلطة للبيبر كامى محاكاة صريحة واضحة « لرسائل من العالم  
 السفلى » فى روحها وبنائها . اما عند جان جينيه ، فقد بولغ فى تقديم  
 منطق الاعتراف والحط من شأن الانسان ووصل الى غاقله .

واخيرا تعد « الرسائل » ذات أهمية عظمى ، لأنها صاغت بأكثر  
 قدر من الموضوع نقدا للعقل الخالص الذى كمن يستجمع قواه فى الكثير  
 من الفن الرومانتيكى ، وغدت بعض الفقرات التى تعمد فيها الراوى ضد  
 القانون الطبيعى مبادئ للقيم فى ميتافيزيقا القرن العشرين :

« يا الهى ! هل ستحقق لى قوانين الطبيعة أو علم الحساب أى  
 نفع ، عندما لا تحظى بقبولى هذه القوانين والصيغ التى اعتدت الى  
 حاصل جمع اثنين وثلاثين ! » بالطبع فأننى لن أقدم على خيط رأسى  
 فى الحائط اذا لم تتوافر لى القدرة المطلوبة لكى افعل ذلك ، الا اننى لن  
 أعترف بهذا الحادث لمجرد اصطدامى به ، ولم أملك أية وسيلة  
 لتحطيمه » .

ويتساءل آتاهب فى موى ديك : « كيف ستتوافر لارادة الانسان  
 الحرية الكاملة اللهم الا اذا استطاع لقتحام الحائط » ولقد أقلعت  
 الهندسة اللاقليدية والأحلام الأوص للجبر الحديث فى اختراق بعض  
 جدران البيهيات والمصلمات ، غير أن الراوى المتصرد عند دوستوفسكى  
 يرغب الاحاطة بكل شيء . فبعد رفضه السباخر لأهل العلم ، والمثاليين  
 الهيبليين والمؤمنين بالتقدم الانسانى ، فإنه قدم اعلانا بالتصرد من  
 العقل . وقيل ظهور أتباعه اللوجوديين بأمد بعيد ، رأينا انسان العالم  
 السفلى يظن جلال الميث - وهذا هو صر ضم دوستوفسكى الى كوكبة  
 اعلام الميتافيزيقا الحديثة ، أى المتصردين على التجريبية الليبرالية من  
 أمثال بامكال ووليم بليك وكيركجور ونيقشه .

وربما كان من المبرر البحث عن مصادر الديالكتيك للدوستوفسكى .  
 ولقد سبق لكوندورسيه أن أعلن أنه اذا تمكن البشر من نطق كلمة  
 كالكلويموس (\*) ، واذا استطاعوا انراك انوار العقل فى عالم نيوتني ،  
 فان الطبيعة ستجرح بأجابتها على تساؤلاتهم . وقال دوستوفسكى :

Calculus.

(د.)

لا ، وقال لا الايمان على طريقة سينسر ( هيرت سينسر ) بالتقدم ، وقالوا ايضا للفسيولوجيا العقلانية لكلود برنار ( وهو من العباقرة الذين نوه بهم نيسيتري كارامازوف يقضب ملحوظ ) \* ووسعنا الاهتمام الى مقومات مذهب روسو في ازدياد انصاف العالم السفلي للمسلطات الرسمية وفي تسطط فكرة اولوية الارادة على عقله \* فثمة صلة معقدة ، ولكنها حقيقية بين وصف روسو للمضمير الشخصي بانه « حكم معصوم للخير والشر » وانه يرفع الانسان الى مستوى الاله « واعتقاد الراوى بقدرته على استبعاد القانون الطبيعى ومقولات المنطق التقليدى \* غير ان هذه المسائل تخص أية دراسة اكثر اتصافا بالطابع التقنى »

وما يستاهل الاشارة هو حقيقة كين « الرسائل » حلا موقفا في نطاق الشكل الأدبى لمشكلة المضمون الفلسفى \* فبغلاف الحكايات الفلسفية (\*) لعصر التنوير ، او روايات جوته ، والتي بدا فيها جانب التأمل خارجيا بالنسبة للرواية ، استطاعت « الرسائل » سمج المجرد الذى اتخذ مظهرا دراميا ، او اذا استعملنا مصطلحات أرسطو قلنا انها مزجت الفكر « بالأمبوكة » \* ومن ناحية النوعية ، فلا زلنا نشأت لفيتشه ولا القصص اللاهوتية الرمزية لكيركجورد تستطيع ترك الانطباع المساوى بنجاحها في هذا المضمار \* فلفظ تساوى دوستوفسكى وشيلر ( الذى اعتبره قوة دائمة له ) في الاهتمام الى مثل فذ للتوازن لخلق بين القدرات الخاعرية والقدرات الفلسفية \*

وفي الحق ، تعد رسائل من العالم السفلى خلاصة لأفكار دوستوفسكى ، حتى اذا سلمنا بعدم وجود هوية بين نظرات الروائى والبرنامج السياسى للروائى والعقيدة التقليدية \* ومن الصحيح ان التباين بينه وبين تولستوى لم يظهر في أى موضع كئىء لا يحتفل إعادة النظر \* فحتى في حالات الفقر المذبح ، فان شخص تولستوى تظل محتفظة بآدميتها \* فبالرغم من كل ما تتعرض له ، فان طابعها الانسانى يزداد عمقا وريقا ، عندما تتعرض للذلال \* وكما قال ايزيا برلين : « لقد رأى تولستوى البشر في وضخ النهار على نحو طبيعى لا يتغير » \* اذ كان اللداعى المهلوس للشخصية الانسانية وتحويلها الى صورة وحشية امرا بعيدا عن نظريته \* فحتى في اكثر حالات تولستوى تشاوقا ، فانها كانت تتعرض للتصحيح بفعل ايمانه الجوهرى بان



الكائنات البشرية لا تقتصر على المعاناة فقط ، ولكنها تسعى أيضا  
« للهيمنة » ، مع استعمال مصطلحات وإيم فوكتر .

واللاإبطال عند تولستوى ، كما حدث مثلاً في صوناته كرويتزر  
يتمتعون بالصفات الانسانية في معاناتهم وأثبات أخلاقياتهم التي ترفعهم  
إلى مكانة أسمى من الماسوخية الصفراوية المتضائلة لانسان العالم  
السفلى . ويتألق هذا الاختلاف في صورة جميلة في الحوار الذي أجراه  
شكسبير بين أيمانتوس وتيمون بعد سبقلته . فحتى بعد أن تعرض تيمون  
للكراهية ومسخرته من نفسه ، بدأ وكان الجر القاتم ما زال يمثل رفيقه  
للروح الصاخب » .

لقد كانت فلسفة تولستوى رغم كل ما فيها من اعتراض على أهل  
العلم والمثاليين شديدة الانصاف بالمعلانية للصيقة . إذ سعى طيلة  
حياته للاهتمام إلى مبدأ موحّد يعتمد عليه لتقريب بين المتنازعات  
التجريبية بتعدد نظراتها وبين النظام القادر على الإحاطة بكل شيء .  
وربما بدأ التجاه دومستوفسكى « للعبث » ، وهجومه على الأكيسات  
المألوفة للأغاليط والتصاريف ضرياً من الجنون والمشاكسة . صمّح كان  
تولستوى من المدبّلين مع استعمال تعبير أحد النقاد الروس (\*) « غير  
أن سلبياته كانت أشبه بخطبات الفاس لشق طريق لينتفخ منه الفور .  
وبلغ تصوره للحياة ذروته في نزعته الانسانية ، أي في كلمة « نعم »  
الحاسمة التي أشار إليها موللي بلوم في مناجاته لذاته . وفي يوميات  
تولستوى ( ١٩ يولييه ١٨٩٦ ) سجل رؤيته « لأجمة تضم مجموعة من  
النباتات الشائكة وسط حقل ممروث ، ورأى وسطها برعماً ما زال حياً  
ومحتفظاً ببلونه الأحمر » . نفهمه للكتابة . فلقد أكد هذا البرعم معنى  
التمسك بالحياة إلى النهاية ، وحتى بعد أن بقي وحيداً وسط الحقل كله  
على نحو ما ، فإنه أكد هذا المعنى » .

أما الراوى في « رسائل من العالم السفلى » ، فقد أكد من خلال  
أفعاله وكلماته كلمة « لا » بصفة قاطعة . وعندما لاحظ تولستوى اثناء  
حينه مع ماكسيم جوركى « أنه كان من واجب دوستوفسكى التعرف  
إلى تعاليم كونفوشيوس أو البوذيين ، لأن هذه المعرفة كانت ستساعد  
على إعادة الطمأنينة إلى قلبه » ، فلا بد أن يكون انشراح العالم السفلى  
قد صرخ في مرقدته ساخراً . ولقد أكد عصرنا صحة مسخريته . إذ أثبت  
عالم معسكرات الموت (\*\*) بما لا يدع مجالاً للإنكار صحة بصيرة

Vyzaremsky.  
Univers Concentrationnaire.

(\*)  
(★★)

دومستريفسكى ، وادراكه لوحشية البشر وميولهم ككفراد وجماعات على  
السواء لتحطيم جذور الحياة الكامنة \* ولقد عرف الراوى فى العالم  
السفلى أبناء جنسنا « بأنهم مخلوقات تدير على قنمين ، ومجردة من  
الشعور بالجميل » \* وأندرك تولستوى أيضا عدم وجود وفرة من الاعتراف  
بالجميل ، ولكنه كان يصرح يوما على كتابة كلمة « بشر » عوضا عن  
كلمة « مخلوقات » \*

وإذا كنا فى بعض الأحيان نتصور « تولستوى » موضحة قديمة ،  
فإن هذا قليل على ما أصابنا من نفس \*

## الفصل الرابع

كما يعرف علماء الانثروبولوجيا ومؤرخو الفن ، فإن الأساطير تتحول الى شرائع ، والشرائع تولد أساطير مستحدثة . وتتجسم الأساطير في شكل عقائد أو صور للعالم تتخذ شكل الكلمات ، أو تتشكل في مادة رخامية تمثل الحركة الداخلية للروح (٥) ، وبذلك تظهر أشكال الفن ، أو تتحقق . غير أن الأساطير تنعزض للتحويل أو إعادة الخلق من خلال عملية التحقق . وعندما ذكر جان بول سارتر أن تقنيات الرواية تردنا الى أحد المذاهب الميتافيزيقية ، وإن وراء التجربة فلسفة ما ، فإنه لم يشر الى ما هو أكثر من اتجاه واحد من إيقاع مؤلف من حدين ، فميتافيزيقا الفنان تحيلنا الى تقنيات فنّه ، ولم نركز أساسا حتى الآن على التقنيات ، أي على صيغة الملحمة في روايات تولستوى والمقومات الدراميسية لفن الرواية عند دوستوفسكي ، وفي هذا الفصل الختامي ، سوف أبحث المعتقدات والأساطير الكامنة وراء هذه الأشكال الخارجية .

غير أننا عندما قلنا « وراء » ، وعندما أوجينا بالنظر الى الرواية على أنها قد تكون — فيما يحتمل — وجهة أو قناعا للمحب فلسفي ، فإننا قد تورطنا في خطأ . فالعلاقة بين الفكر والتعبير كانت في جميع الأحيان علاقة متبادلة ودينامية . وربما أمكن اكتشاف أقل صورها (استيفاء في الرقص ) ولذا رأى عصر النهضة في الرقص رمزا لعملية الخلق ) . فالرقص يترجم الى لغة الحركة تصوره للمشاعر . وبمباراة أخرى تترجم الميتافيزيقا الى تقنيات بالاستمئانة بتصميم الرقصه ( الكوروجرافيا ) ، غير أنه في كل مثل من أمثلة الرقص تولد أشكال الايماء وبلاغتها استبصارات جديدة وأساطير جديدة . وتتحول حالة الضمور بالانفراج المتولدة في العقل الى حركة اندفاع للجسم الى أعلى . على أن الأسلوب الشكلي ودقائق الايماء لا تكرر أبدا ، وهي التي تخلق الأسطورة والانتشاء ، وعندما حدثنا الناقد الانجليزي هازليت عن كيف كان الشاعر

• Moto spiritual

(\*) أي ما سماه دالتون :

كولريدج لا يتوقف عن الحركة أثناء عبوره أحد جانبي ممر المشاة إلى الجانب الآخر ، بينما كان الشاعر وردزورث ينظم الشعر أثناء عبوره في خط مستقيم مطرد ، فإنه قسم لنا مثالا لكيفية تأثير الشكل على المضمون في عملية تأثير متبادل مستمرة .

فالأساطير هي الأشكال التي نسمي لفرضها على فوضى التجربة اعتمادا على الإرادة أو الرغبة أو بتأثير مخاوفنا ، وكانت تستظل على حالها لولا تدخلنا . أنها ليست مجرد أوهام ، كما عرفنا ريتشاردز (\*) :

« ولكنها عبارة عن الفصاحات روح الإنسان في شمولها . ومن ثم فليس بمقدور التجربة الإحاطة بها إحاطة تامة . فبغير الأساطير لن يزيد الإنسان عن دابة فظة بلا روح ، أو سيكون مجرد كتلة من الامكانيات والتطلعات العشوائية التي لا تهدف إلى شيء » .

وهذه الأساطير ( أو الميثافيزيقيات وفقا لمصطلح سارتر أو النظرات الجامعة \*\*) في لغة النقد الألماني ) قادرة على اتخاذ أشكال شتى ، سياسية وفلسفية وسيكولوجية واقتصادية وتاريخية أو دينية .

فمثلا تعد روايات الشاعر لويس أراجون وعسرييات برتولت برخت ممثلات استئنات إلى أحداث متخيلة لأساطير ماركس السياسية والاقتصادية . وتكمن مميزاتها من وجهة النظر الماركسية في قدرتها على إعادة تمثيل الأساطير الشكلية في صورة سافرة وأمنية . وبالمثل هناك أساطير للصنفوية (\*\*\*) كالتي تصادقها في روايات ودرامات مونزلانت (\*\*\*\*) . كما أن رواية ليونل تريلينج (\*\*\*\*\*) ، تجسم إحدى الأساطير الليبرالية . إذ يرجع جانب من استراتيجيات هذه الحكاية التي اختير عنوانها بدقة بالغة إلى تماثلها مع أصداء من دانتى في تذكرتنا بأن الليبرالية تسمى لاتخاذ « موقف الوسط » البعيد عن التطرف .

ويمثل كتاب لوكريتيوس وكتاب مقال عن الإنسان واللاستور (\*\*\*\*\*) لشبيلي تجسيديا شعريا وإعادة خلق بوساطة الشعر لبعض الميثافيزيقيات . وعندما تصدر أحكاما بشأنها ، فإننا نعلم بقدر أقل بمميزات المذهب

---

Coleridge on Imagination I. A. Richards (\*)  
 Weltanschauungen, (\*\*)  
 Purism. (\*\*\*)  
 (Henry de Montherlant) (\*\*\*\*)  
 Lionel Trilling (\*\*\*\*\*)

{ ١٨٩٦ - ١٩٧٢ } النيب فرنسي متعاطف على النازي .  
 The Middle of the Journey : كما ظهر في رواية :  
 Lucretius تأليف De Rerum Natura (\*\*\*\*\*)  
 Alastor و An Essay on Man — Alexander Pope و (\*)

الذى ( لديموقريطس ) أو بالأفلاطونية الجديدة عند الرومانتكين بقدر عنايتنا بالقدره على المواءمة بين النظرة المجردة للعالم وأداة الشبح .  
 وثمة تجارب تصلح للمقارنة في هذه الناحية ، اذا تمعنا في بواكير روايات وحكايات توماس مان التى تناولت فلسفة شوبنهاور .

وثمة أساطير شتى في الروايات السيكلوجية اضطلمت بنوع مهم في الفن الحديث ، وأشهرها الروايات « الفرويدية » \* وهناك شعراء استحضروا في منظوماتهم الأحداث المضطربة وانعكاساتها الشسائية في عقولهم الباطنة ، وسعى المصورون عن طريق لغتهم الفنية لتعريف العالم الرمزي للعقل ، أو تجسيمة في رموز تكشف ما أصابه من تشوه وانحراف . وليس مثل هذه الأساطير بالقى المستحدث . فلقد بدأت منذ أبكر المحاولات التى أقدم عليها البشر لتقديم مدركاتهم الروحية في صورة مقولات ، ولعلنا لا ننسى أساطير النعائبات ودورها الفعال في رسم شخوص الدراما في عهد الملكة إليزابيث الأولى بانجلترا ومسرحيات بن جونسون وبيستر في هذه الحقبة (\*) وكيف صورت الوعي الانساني ، وسخرت تقنيات المسرح لهذه الغاية . وتناوبت في الظهور الصور والأساطير في صورة مضمرة في كوميديات مولير ، وفي الأمثال السائرة التى يرسمها جوييا بريشته .

وثمة فارق آخر لابد من ملاحظته . فهناك أساطير يتميز مضمونها التصوري وأشكالها الرمزية بخصوصيتها وتفردتها . وعرض الشاعر المصور ولهم بليك والشاعر بيتس ضروباً من الأساطير تميزت بشدة تعقلها وخصوصيتها ، وعلى نقى ذلك ، هناك أساطير كبرى استغرق جميعها وتنسيقها روحاً من الزمان ، وتعد جزءاً من الازل الذى شكل وجدان الشاعر . وهكذا رأينا دانتى مثلاً يهتم على الأساطير الوطنية للمصور الوسطى اللاتينية .

ولكن مهما كان حظ الأسطورة من اتباع التقاليد الموروثة ، فإنها عرضة للتحوّل عندما تتفاعل مع شخصية الفنان ، ولقد اتهم برتولت برخت من قبل الرقابة الملتزمة « بالشمكلى » (\*\* ) ، لأن أسلوبه الدرامى الشخصى كان يجنح الى الارتياح في الرسالة البروليتارية الرسنية ، كما يبين من قضاياته المثيرة للضحك أو من تحرره أو سعيه لإثارة الشبح . فتبعاً للوصايا التى تركها كارل ماركس يتوجب على الفنان الالتزام الحرفى بنقل الأسطورة المهيمنة ، دون أدنى انحراف ، فلا عجب اذا رأينا خطوات الرقصة أو حدودها الدقيقة - على أقل تقدير - تخطط على أرضية

---

(\*) مثل Alchemist ابن جونسون Duchess of Malfi لويستر  
 (\*\*) Formalism

المسرح ١ • أما هل يتسنى للفن العظيم الازدهار في مثل هذا الجو فمسألة مثار الكثير من الشك ، لأن الشاعر الحق يسمد دوما الى تحويل الأسطورة وابتكار الجديد منها • فمثلا كانت نزعة دانتى التوماوية ( نسبة الى توما الاكوينى ) - فى جوانب ملحوظة - من صنع دانتى ، وتشارك الأساطير التوماوية فى القصيدة ، ولكنها تبتعد عن معناها الأصل من تأثير لغة دانتى المميزة وممارسته الشعرية • وكما تستطيع حتى « خطوط » الرسام المميز تشكيل أشكال المراكات كذلك بمقدور العروض (٢) بشتى ألوانه صيغ الاطار المميز لأشكال العقل بصيغة خاصة •

وأفضل مثال فى عالم اللغة للتفاعل بين الأساطير وتقنيات التعبير يمكن ملاحظته فى محاورات أفلاطون ، فهذه المحاورات بمثابة قصائد ذهنية تمثل العقل عندما يتعامل مع موضوع درامى ، ففي محاوره الجمهورية أو محاوره فيثون أو المادية يدور الجدل والصدام بين مختلف الحجج حول كل ما بين دراميا لشخص المحاوره ويستأهل البحث ، فلا انفصال بين المضمون الفلسفى والتجسيم الدرامى • وعندما حقق أفلاطون هذا القدر من الوحدة، فإنه اقترب فى ميثافيزيقيته من حال التوحد التى تحقها الموسيقى ، والموسيقى أعظم مثال للهوية بين المضمون والشكل ( الأسطورة والتقنية ) •

وفى العمل الفنى يمكن أن تتجسم متآنية عدة أساطير • ففي « رسائل من العالم السفلى » تجسمت الأسطورة الفلسفية ( التمرد ضد المذهب الوضعى ) وأسطورة سيكولوجية ( تردى الانسان فى المواضيع القاتمة من النفس ) • ونصادف فى رواية الحرب والسلام صراعا بين أسطورتين ، فنسمع أحد الأصوات ينادى بأسطورة التاريخ اللاشخصى الذى يتميز الهيمنة عليه • ويستحضر الصوت الآخر بقفلاته التى اقتدت بقفلات مومبروس الأسطورية البطولية الكلاسيكية عن دور الشخصية الفردية وبسالتها ، وتأثير الأفراد على مجرى التاريخ •

ولقد كانت الأساطير المحورية فى أعمال تولستوى ودوستوفسكى وفى حياتهما الشخصية أساطير دينية • فلقد صارع الروائيان طيلة حياتهما مصدر الهامهما وطالباه بأسطورة مقنعة عن الله ، وتبرير يقبل البرهنة لحدوث الله فى مصير الانسان • وجاءت الاجابات التى تلقياها فى بحثهما المحموم متعارضة ، لو صبح اثنى فهمتهما فهما صحيحا ، وهناك تناقض بين ميثافيزيقا تولستوى وميثافيزيقا دوستوفسكى أشبه بالتعارض الأبدى بين الموت والشمس كما تصوره بأسكال فى تشبيه مشهور •

(\*) مثل terza rima والكوليه البطولى و Alexandrine •

وبالإضافة إلى ذلك ، فقلد مثلا تمثيلا مسبقا الانقسام الجذري للغاية الكامن وراء الحروب شبه الدينية والأيديولوجية التي نشبت في القرن العشرين ، وتجسم التضاد بين تفسير تولستوى وتفسير دوستويفسكي للعالم وأحوال الانسنان والذي عبرا عنه كدولفين روائيين من خلال أسلوبيهما المتباينين . اذ تشير أسطورتاهما للتناقضتان إلى وجود شكلين متعارضين للفن .

واثبت لوسيان جولسمان (\*) وجود توافق مدعم بين تصبور اليانسنين لله وتصور التراجيديا في مسرحيات واسين . وليس بمقلوبى أن أمل في التماثل معه في صرامة هذا الحكم ، والدليل الذى استند إليه بوجه خاص فيما يتعلق بأوجه القرابة الفاضلة بين لاهوت تولستوى وصورة العالم في الرواية التولستوية يتسم بطابعه المتردد . وفيما يخص دوستويفسكي فإني على يقين من وقفنا على أرض صلبة . ولكن حتى في هذه الحالة فإن التناظر بين الميتافيزيقا التراجيدية والفن التراجيدي يصيب التزام الجذر عند تفسيره .

ومن ناحيتنا كعاصرين ، فإتينا نقابل صعوبة عند محاولة استجابتنا الكاملة مع الفن الدينى . فمصرنا يرحب بالتدين المتكلف البراق عند علماء اللاهوت الزائفين . وكم تحتشد الجوع الصغيرة للاستماع إلى التفاهات المريحة لأغبياء ( الماتيينه ) ، وتجار الخلاص على طريقة الباعة المتجولين . غير أن عقولنا تتوقف عند حدة العقيدة التقليدية ، وتطالب بالتعرف إلى الله عن طريق الحقائق الصارمة التي يمارس بحثها اللاهوت المنهجي . فكما قال الأستاذ كيوتو :

« اتنا لم نخط بقاء مباشر ومتخيل ، لا اليوم ولا منذ بعض قرون مضية بثقافة دينية تتجاوب هي وعادات العقل ووسائله الطبيعية في التعبير . »

نعم إن علينا أن نتمعن فيها سبق أن حدث لنا منذ العصر الأليزابي . إذ كان هذا العصر من المصور التي لم ينقطع اتصالها - على أى نحو - بأواخر القرون الوسطى . وكانت الدراما آنئذ تمارس ليس على مستويين بالمعنى العرفي ، وإنما على ثلاثة مستويات متتالية : السماء والأرض والجحيم . وبعبارة أخرى كانت الدراما تنسج صديها

---

(\*) Lucien Goldmann في كتاب Le Dieu Caché

لأوسع المجالات ، أما عصر العقل الذي جاء في الأعقاب فكان بعيد الصلة  
عن كل هذا ..... (١)

واضطلعت الحركة الرومانتيكية بالقيام برد فعل ضد هذا الاغراب .  
ولكن بدلا من ادراك التجربة الدينية كتجربة ترتبط بالحياة برباط  
عضوي ، ساعد القرن التاسع عشر على ظهور نظريات مهوشة وخاطئة في  
بعض الأحيان للملاقة بين الدين والفن . وجاء في أعقاب « عصر العقل »  
عصر استطاع فيه شاعر عظيم واحد على الأقل مساواة الحقيقة بالجمال .  
وأتى القول الشهير لماثيو آرنولد (\*) على لب هذا الاضطراب :

« لقد استطعنا ديننا بالصيغة المادية عندما تمسك بالوقائع الفعلية ،  
أو بمعنى أصح بالوقائع المزعومة ( بعد أن ربطتها أهوائه بالحقيقة ) .  
ولكن الحقيقة خذلته . أما فيما يتعلق بالشعر فإن الفكر هو كل شيء  
فيه ، وما هو خلاف ذلك ينضوي تحت عالم الايهام أو الايهام القدس !  
لقد ربط الشعر انفصاله بالفكرة ، والفكرة هي الحقيقة ، ومن ثم يكون  
أفضل جانب من ديننا اليوم هو شاعريته اللاشعورية » .

ولا مندوحة من أن تؤدي هذه المائلة بين العقيدة والاستطابقا إلى  
ظهور « الأديان القائمة على الفن » في أواخر القرن التاسع عشر ، وبلغت  
نظرية آرنولد أوج تأثيرها عند فاجنر . ففي بحثه المسمى الدين والفن ،  
صرح فاجنر بأن من واجب الفنانين إنقاذ الدين عن طريق إعادة الخلق  
المحبوس للرموز الدينية المتيدة التي فقدت سلطانها على الروح الحديثة .  
فبمقدور سحر الدراما الموسيقية بأرسيفال إذا انتقل إلى العقل المضطرب  
المساعدة على استعادة رموز المسيحية بفضل قدرتها على كشف « حقائقها  
الخفية » .

إن الشعر اللاشعوري عند آرنولد والعرض الروحي المثالي عند  
فاجنر (\*) ( وكلاهما يمثل تيارا فكريا سائدا ) لا يشتركان في أكثر من  
جانب ضئيل من الدين كما فهمه ذاتي أو ميلتون . فليس بمفهومها  
على أي نحو الاسهام بلور في انشاء صرح محكم للايمان والمعرفة الاشرافية  
( القنوصية ) . فلعل الرغم من وجود موضوع ديني في « بأرسيفال » ، إلا أن  
دور الأوبرا لم تتحول إلى معابد . ولم تتبكن حتى بايزويت من استعادة  
الطابع القدسي للمسرح الاكيني والمسرح الوسيط .

وبدلت محاولات في عصرنا لإعادة توطيد « الاتصال المباشر . والتخييل

Form and Meaning in Drama — H.D.F. Klotto

(١)

( لندن ١٩٥٦ )

. The Story of Poetry

(\*) في كتاب :

Ideale Darstellung .

(★★)



بالتقانات الدينية الحقة ، للماضي ، فلقد أكد العالم الأنثروبولوجي فريزر وأتباعه ، اعتمادا على كتوفهم الأنثروبولوجية ودراساتهم للطقوس ، يزورج الدراما من الطقوس المقدسة التي كانت تعد لتأكيد عودة السنة المائنة الى الحياة . وضمن العلماء الدارسون دراساتهم لشكسبير مطالبة الصبيح الطقوسية بملزمة المسرحية كظنها ، أيا كانت أحيوتها ، على نحو شبيه بحدور الأشباح التقليدية القديمة (٧) وساعد هذا النوع من البحث على إثراء مشاعرنا نحو الدراما الإغريقية والدراما الوسيطة ، وزودنا بحلول للجوانب المفلزة لمسرحيات شكسبير في عهده الأخير . غير أن الاتجاه الأنثروبولوجي محدود في نظريته وفيما يناسبه من مجالات ، لأنه لا يلقى ضوءا كافيا على الأنواع غير الدرامية ، ولا يعمد ملاحظته بحق إلا في الحالات التي تكون فيه الدراما عتيقة من ناحية الزمان والأسلوب .

وانعكس طابع العقل الباطن والتجاوز إلى التعابير غير المباشرة على الحسابية بعد ابتعادها عن الماديات السائدة للعقل بتأثير العقلانية والفلسفات العملية للمذهب المادي . واقتفى علم النفس آثار هذه الفلسفات التي أوصلته إلى حافة العقل الباطن ، وبعد أن تسلب النقد المدعون بالمجسات السيكلوجية استطاعوا اكتشاف كوامن النفس ، وغالبا ما حققوا نتائج رنانة ومتألقة ، بيد أننا نكرر القول بأن هذا النوع من الاستبصار لا ينطبق إلا على مذاهب وتقاليد بالذات في الأدب . فمثلا ، لقد كان ملفيل وكافكا وجويس من المؤمنين بالسحر ، ويهتج وصف ممارساتهم التي استندت إلى عملية تكوصية بلاغية في التفلغل داخل النفس ومحاولاتهم اختراق حرمات مكنوناتها بأنها كانت ذات طابع ديني . ولكن قد يكون من الخطأ اتباع هذا النهج ، أو بمباراة أخرى ، أن نلج طلاس أعمال تصفت فيها القوى المشككة للمعاصر الدينية أو المادة اللاهوتية بوضوحها كما أنها صيغت باتباع الأساليب التقليدية .

قصارى القول فإن الأنثروبولوجيا وفنون السحر والشعوذة عند الأطباء النفسيين ستيسر لنا التعرف إلى عقائد الخصوبة في كتاب الأرض الخراب لآليوت ، وإلى المباني المتناقضة في حكايات الشطط لوليم فوكتر (٨) ، ولكنها لن تقدم لنا حتى أقل عون لتفهم البناء الشيولوجي لكتاب الفردوس المفقود لميلتون ، ولن تفرقنا أي شيء عن تدرج النور الذي صاحب اقتراب بياتريس من دانتي في الكائنات الثلاثين من كتاب المظهر . والواقع - وهذه نقطة جاسمة - فإن الدراسات الطقوسية الكارئة

(٧) Ancient Art and Ritual — J. E. Harrison (شويزده ١٩١٢) -  
rite, de passage : مثل (\*)

وتشريحات العقل في القرن العشرين قد صعبت تجاوبنا مع آية حساسية دينية في صيغها المفتوحة ولطبيعية للتعبير . فقلقد أصبحت الأفكار التي جذبت الاهتمام ابتداء من اسخيلوس الى درايدن ( كالثيوديقا والتعمة الالهية واللعنة والتنبؤ والرؤى ومفارقة الارادة الحرة ) وشغلت الأدب والفكر ، أصبحت تبدو في نظر المثقلى المعاصر من الخفايا التي لا تقدم ولا تؤخر ، أو من مخلفات لغة من لغات المصور الغائبة .

وبعد أن واجهت نظرية النقد الحديث هذا الازر من الاضطراب والجهالة ، عمدت الى انماء ما يستطيع وصفه « بتقنية الانزال » . وظهرت هذه القضية الحاسمة عند ريتشارد (\*) : « لا تثار قط مسألة الاعتقاد أو اللااعتقاد بالمفهوم الفكرى عندما نتفهم موضوعنا . وإذا شاء سوء الحظ ، وظهرت اما نتيجة لحظا الشاسع ، أو خططنا ( كمتلقين ) فان معنى ذلك هو أننا تولفنا عن التفهم ، وتحولنا الى منجسين أو علماء لاهوت أو دعاة أخلاقيين أى الى أشخاص مهمومين بنوع مختلف من الأفصال » .

ولكن هل بمقدورنا حقاً الحفاظ على مثل هذه الحيطة ؟ فكما أشار كلينث بروكس ، فان القصيدة أو الرواية لا يمكن أبداً أن تكون مستقلة بذاتها . فنحن نتناول النص من الخارج ، ونحمل في جيبنا حملاً من المتعقدات السالفة أو المسبقة . وقراءتنا محملة هي الأخرى بالذكريات وبوعينا في شموله . وعندما علق ت . س . اليوت على دانتى سلم بالقول بأن أى كاثوليكي يتأثر بالضمير بسهولة تفوق قدرة أحد اللاذريين ، ولكنه يستفرك ويؤيد ما قاله ريتشارد ويرجع ذلك « الى انتهاء هذه المسألة الى ناحية المعرفة والجهل ، وليست مسألة الايمان والتشكك » . ولكن هل بمقدورنا فصل المعرفة عن الايمان ؟ ان أى ماركس يفهم روايات برخت على نحو مختلف عن فهم اللاماركس لها ، بالرغم من كون الاثنين قد يكونان على دراية بمادة الرواية وبما تخللها من جدل ( ديالكتيك ) فالمعرفة هي التي تمهد للاعتقاد ، وترتب عليها بعد ذلك بالاضافة الى أن أى عقل ملتزم بالحيطة الصميعة سيفلق عقله عند مواجهة أى أدب موجه لاجتناب معتقداتنا بطريقة مباشرة . ان محاولة فيدون لافلاطون أو الكوميديا الالهية لدانتى لا تتركنا في حالة عدم تحيز ، ولكنها تستهوى افتدنتنا بما فيها من حجج . ويحتاج الفن العظيم منا الى قدر كبير من الاعتقاد . وما يتوجب أن نهذف اليه هو اكساب مخيالتنا أكبر قدر من التحرر ، حتى تتيسر لنا الاستجابة بالمعرفة المطقة والبصيرة النفاذة لأوسع مدى من الاقتناع .

ولكن هل تعد هذه المشكلات الخاصة بالفن والدين متصلة على نحو مناسب بالرواية الحديثة ؟ \*

كثيرا ما يتردد ويقال ان النظرة الى العالم في عالم الرواية تتسم بغلبة الطابع الديني عليها . فمن غير المقصور فصل ارتقاء الرواية الشعرية الأوروبية مما صاحبها من تدهور في المقاصد الدينية . فلقنة سادت الرواية عندما شاع التفسير العقلاني والاجتماعي للواقع . وعندما سلم لا يلاس لتأبليون مبحثه عن آليات السماء ، لاحظ عدم احتياج هذه الآليات « لئى افترض لوجود الله » فلم تكن هناك حاجة اليه لا في عالم مول فلاندرز ومانون ليسكو (\*) . ووجد كل من بلزاك ووالتر سكوت الحدود المناسبة لفن الرواية ، وعرفا الموضوع الصحيح للرواية بأنه « تاريخ المجتمع ونقده ، وتحليل علله ومناقشة مبادئه » . وعندما فعلا ذلك فانهما أدركا اغفال نطاقات مهمة . ولقد تكرر السعي لادخال التجربة الدينية والترانسندنتالية ( الأحداث المجاوزة للأحداث الدنيوية ) في الكوميديا اللسانية لبلزاك . غير أن ما أبلغه بلزاك تشبها مع الروح الدنيوية قد تفوق بدرجة ملحوظة على التجارب التي جنت فيها نحو الموضوعات الدينية (\*\*).

وتضمنت واحدة من أسس صونيتات وردذووث القول بأن العالم تتسع آفاته ويرتفع قدره بفضل الانسان . أما اخلاف بلزاك فأكثروا ذلك ، كما نلاحظ عند فلوبر وهنرى جيمس وماوريل يروست . اذ قالوا ان الروائي يضيف شيئا يستأهل الاضافة الى العالم . فالعالم في تشخصه ووفرة دنيوياته هو مادة فنه . فضلا عن ذلك ، فعل نهاية القرن انتقلت هذه الصلة الحميمة بالقيم الثيولوجية ومفردات الدين التي كونت عقول كتاب مثل كولريدج والأديبة جورج اليوت من التيار العام للفكر الى « دفتر خا » عليه اللاهوت والمتفقيين ، وترتب على ذلك نزوع معالجة الأنكار الدينية في أكبر جانب من تراث الرواية الأوروبية الى اتباع أحد سبيلين : فاما الطريق الرومانتيكي كما حدث في تاييس لاناطول فرانس ، أو الطريق الاجتماعي أو السياسي كما حدث في رواية روما لأميل زولا . وتعد رواية مسدام جيرفوازيه للأخوين جوتكور والزيير (\*\*\*) ( التي أزعجت المستر

(★) Moll Flanders رومانس من تأليف الأديب الإنجليزي Daniel Defoe

نشرت ١٧٢٢ . ومانون ليسكو من الأدب الفرنسي في القرن التاسع عشر وهي من تأليف بريف .

(★★) جدل : Féas — Chrit ed Flandre و Séraphita .

(★★★) Robert Elsmere (١٨٨٨) وبها بحث الكاتبة مسز هامفري وورده لني تشطير دير المسيحية بالتركيز على بمائلها الاجتماعية والاستثناء مما فيها من مفومات متصلة بالمعزلة .

جلادستون ازعاجا شديدا ) استثناء لهذه القاعدة • وكما قال أندريه جيد :  
لقد تركزت الرواية الغربية على النواحي الاجتماعية وتصوير علاقات  
الأفراد بالمجتمع • ولكنها لا تتناول أبدا ، وما يقرب من ( أبدا ) علاقات  
الإنسان بنفسه أو بالله • (٣) •

ويصح عكس ذلك عن تولستوى ودوستوفسكى • فلقد كانا فنانين  
دينيين على غرار من شيدوا الكاتدرائيات أو ميكلانجو عندما جسم تصوره  
للأبدية في مصلى السيستيني • فلقد ملكت أرواحهم فكرة الله • نعم لقد  
استولت فكرة الله ولغز وجوده على أرواحهم بقوة وقيدتهم وحجبت النور  
عنهم • لقد نظر تولستوى ودوستوفسكى الى نفسيهما وهما يشهران  
بكبريات وحشى ممتاز بالذلة لا كمجرد مخترعين للرواية أو « أدبيين » وإنما  
كمصاحبي رؤيا ونبوة وساهرين على الروح الانسانية • ولقد كتب  
برديف : « لقد سعيا للخلاص • ان هذا هو طابعهما وطابع الكتاب  
المبدعين الروس • انهم جميعا يسعون للخلاص ، ويسانون من أجل  
العالم » (٤) •

ان روايات تولستوى ودوستوفسكى جزء من الوحي • يقولون لنا  
فيها مثلما قال لايريتس لهاملت (٥) : « ..... ويشغلان معتقداتنا الكائنة  
في أعماقنا باختيار ميت ، فمنلما تحسن قراءة تولستوى ودوستوفسكى  
( مع الاستماعة بعبارة قالها ريتشاردز ) لا تتوقف مسائل الاعتقاد  
والا اعتقاد عن مواجهتنا ، لا من خلال « خطئهم » أو « خطئنا » ، وإنما من  
خلال عظمتهم وانسانيتنا » •

ككيف اذن نقرأ تولستوى ودوستوفسكى ؟ مثلما يتعين قراءتنا  
لاسخيلوس ودانتى ، وليس على طريقة قراءتنا لبلزاك مثلا أو هنري  
جيمس • ولقد كتب فرجين مقيبلا على ختام رواية السلطانية  
الذهبية (٦) ، التي اقترت كثيرا من طابع الرواية الدينية : « لم يكن  
لماجى اله تتضرع اليه من أجل الأمير ، أى كانت في حالة مماثلة  
لجيمس » (٥) • ان هذا الرجوع الى الله والتمسور بالتهيب عند الاقتراب  
من حياة الروح هو محور وأساس الفن عند جهاينة الكتاب الروس •  
لئمة تماثل بين كونيات أنا كاريننا والأخوة كارامازوف والمسرحيات  
التي كانت تمثل في المسرح الاغريقي والمسرح الوسيط ، وكانت عامرة

(١ ، ٢) Dostoevsky : Andre Gide ( باريس ١٩٢٢ )  
Have at you now.  
The Golden Bowl.  
(٣) The Golden Bowl Revisited : Francis Fergusson (The  
Human Image in Dramatic Literature)  
نيويورك ١٩٥٧

بالتنويه إلى أخطار اللعنة الإلهية ، والسعي نحو النعمة الإلهية . وليس  
يمقدورنا قول نفس الشيء عن عالم أوجيني جرانديه والسفراء ومدام  
بوفاري . ولا يقتصر هذا الحكم على القيم ، ولكنه يخص الوقائع . لقد  
طالب تولستوى ودوستويفسكى بصادات عقلية وصنيغ للفهم كانت قد  
انقطعت - في جبلتها - عن الأدب الأوربي بعد منتصف القرن السابع  
عشر . وطرح دوستويفسكى مشكلة أبعد . إذ كان منظوره للعالم مستغرقا  
في مفردات ورموز المقيسة الأرثوذكسية الشرقية شبيهة المهرطقة .  
إذ لا يعرف أغلب القراء الغربيين إلا القليل عن خامة أفكاره .

ولقد قال أحد النقاد المحدثين أننا نتزود من الأدب والدين مما  
يتمتعان به من تأثير مختلف وإيماءات مختلفة بالأشكال النظرية الأسامية  
وصور حياتنا (١) . فهما يزودان رؤيانا للفناء بما يصح وصفه ببؤرته  
الوحيدة الباقية . وفي بعض المناسبات المرموقة مثل مسرحية أوربست  
والكوميديا الإلهية لدانتى وروايات تولستوى ودوستويفسكى ، التقت هذه  
الآفئرات السلطوية والإيماءات في وحدة واحدة ، ولقد مجد هذا الاقتران  
في إبان القرون الوسطى ، يعني الاقتراب من اللوجوس من خلال طريقين  
وئيسيين للقلل ضم شاعر كفرجيل إلى قائمة القديسين في الكنيسة  
وساتابع كلامي تحت رعايته .

## ٢

كثيرا ما أسيء فهم السيرة التاريخية لقلل تولستوى والتطورات التي  
مرت بها مسيحيته . وأثار شجب تولستوى للأدب في شتاء ١٨٧٩ -  
١٨٨٠ المزيد من الانتباه مما أوحى بحلول الانفصام بين حقيقتين في  
حياته . والواقع أن معظم الآراء والمعتقدات التي شرحها تولستوى في  
أواخر إيمانه قد ظهرت في أفكار كتاباته ، كما أن جوهر أخلاقياته كان  
ملحوظا بكل وضوح خلال سنوات تدريبه على الكتابة . وكما أشار شستوف  
في مقاله عن تولستوى ونيتشه ، فإن الحقيقة الملحوظة ليست التباين  
الظاهر بين تولستوى في بواكير حياته وتولستوى في أواخر حياته ،  
والما هو بالأحرى وحدة فكر تولستوى واتساقه المنطقي .

بيد أنه قد يكون من الخطأ تقسيم حياة تولستوى إلى ثلاثة فصول  
متمايزة أي إلى فصل من الإبداع الأدبي يتوسط حياته مسبق ومتموج

Between the Numen and the Mocha — R. Balckmur (The (١)  
-Idol & the Honey comb) - ١٩٥٥ -

بسنوات من النشاط الفلسفى والدينى . فليس بمقدورنا فى حالة تولستوى فصل القدرتين اللتين شكلتا حياته . اذ كان الداعية الاخلاقى والشاعر يتمايزان سويا فى حالة الابداع والشعور بالكرب معا ، وتصارعت خلال حياته الادبية النوازع الدينية والنوازع الفنية على القلب . واشتدت حدة الصراع بوجه خاص فى الفترة التى انهمك فيها تولستوى بتأليف آنا كاريننا . وفى بعض الأحيان جنحت ووجهه الرحيم تجاه حياة الخيال . وفى أحيان أخرى استسلم لما سماه ايسن : « بمطالب المثل الأعلى » . ويترك تولستوى لدينا الانطباع بأنه كان لا يشعر بالطمأنينة والتوازن الا من خلال النشاط الجسمانى ، والانطلاق الوحشى لطاقته الحسية . فعملنا يجهد جسمه يتسنى له اخمد لهيب الجدل المحتدم داخل عقله ، ولو الى حين .

ويذكر ايزيا برلين (\*) عن تولستوى :

« تكمن عبقريته فى ادراك احدى الخاصيات المميزة . انها الخاصية الفردية التى يكاد يتعذر التعبير عنها ، والتى بفضلها تسنى له جعل الموضوع المعطى مختلفا ومتفردا عن باقى الموضوعات . ومع هذا فقد كان يتطلع الى الاعتداء الى ميذا تفسيرى كل يساعده على ادراك أوجه الشبه أو الأصل المشترك أو الفساية الوحيدة أو الوحدة الكامنة فى التنوع الظاهرى فى الفئات والمتنثرات التى يتألف منها العالم » . . . .

فادراك التميز والتكامل هو العلاقة المميزة لبراعته الفنية وقدرته التفسيرية التى لا تبارى ، ففي رواياته يظهر كل جزء من مكونات العالم معقد المعالم والملاح ويقف صامدا كاشفا عن تفرد ، على أن تولستوى كان فى ذات الوقت أسير التعطش لفهم كل شيء حتى نهايته ، والكشف عن مخطط الله ، وتبريره . وكان هذا التعطش هو الذى ساقه الى بذل الجهد فى المجادلة والشرح والتحليل .

وفى بعض لحظات نادرة من التجربة الحسية أو تأمل مباحث الطبيعة استطاع أحداث تناغم بين نواذعه المتقاتلة ، ولكن فى نهاية المطاف ، أدى استقطاب عبقريته الى حدوث إجهاد يفوق طاقة البشر . اذ كان يبحر فى ظلمات بحور العقل للكشف عن الرؤيا النهائية التى توفق بين جميع عناصر الصراع . واختيرت الوصفة السكك الحديدية ثلاث مرات فى آنا كاريننا كمشهد للأحداث الخطيرة أو المهمة . وكان الاختيار كان ينبىء بما سيحدث . مستقبلا . اذ انتهت حياة تولستوى فى أستابروف ، كأنها تحاكى فنه .

(\*) Isiah Berlin . فى كتاب . The Hedgehog and the Fox .

ان هذا التطابق بين الواقع التخيل وواقع التجربة يرمز الى النمط  
الدوار لتطور تولستوى ، وتكرار عدد قليل من الموتيفات والأفعال  
الرمزية ، ولاحظ مارسيل برومست (\*) :

« على الرغم من كل شيء فالظاهر أن تولستوى كان يكرر نفسه في  
خلقه الفنية التي تبدو ظاهرياً غير قابلة للاستنفاد . اذ كان لديه تحت  
أمرته من الناحية الظاهرية أفكار قليلة تتخفى وتتجدد ، ولكنها تبقى  
دائماً متماثلة » .

ويرجع ذلك الى أن مطلب الوجهة للكشف عن المعنى الشامل يكمن  
وراء فن تولستوى حتى عندما يشتد افتتان مذكراته الحسية بالتنوع  
الذي لا حد له للحياة .

واتضح الموتيفات الأساسية من البداية . ففي يناير ١٨٤٧ ،  
وكان في التاسعة عشرة فحسب كتب تولستوى قواعد السلوك كانت تنبئ  
بصفة بيئة (\*) بالمبادئ الناضجة لمسيحية تولستوى . وفي الشهر نفسه ،  
بدأ كتابة يومياته التي عرضت شهادة حياة كاملة للحوار بين روح شديدة  
المراس وجسد متمدن . وخلال هذا الشتاء أيضاً ، حاول رفع مستوى  
الفلاحين في ضيعته . ففي ١٨٤٩ ، أنشأ في هذه الضيعة مدرسة لتعليم  
أولاد الفلاحين ، وأجرى تجارب لتطبيق النظريات التربوية التي تشابهت  
هي والتجارب التي شغلته عندما تقنم في السجن ، وفي مايو ١٨٥١ .  
سجل في مذكراته أن حياة الطبقة الراقية في موسكو تلغمه الى التقرؤ .  
وقرأنا في هذه المذكرات أنه كان يشعر بالقلق والضيق « من حالة صراع  
داخل . مستور » . وفي سبتمبر من العام التالي بدأ تولستوى كتابة صورة  
بأكرة من كتابه « صباح أحد الملاك من الأعيان » ولا شيء أوضح في دلائله  
على وحدة محاولاته من حقيقة إطلاق نفس الاسم على البطل الذي سيطلقه  
فيما بعد على بطل رواية البعث . فالأمير نخليدوف يقف في مستهل الحياة  
الأدبية لتولستوى كما يقف عند نهايتها . ونراه في كلا الموقفين في حالة  
شيق في المآزق الدينية والأخلاقية المتماثلة .

وفي مارس ١٨٥٥ وضع تولستوى الفكرة التي ستهيمن عليه حتى  
ساعة رحيله من الدنيا ، وعبر عنها على نحو صريح ، فلقد تصور « إحدى  
الأفكار الهائلة » ، التي اتخذها كركيزة لدين جديد يناظر الحالة الراهنة  
للشرية ، « معنى دين المسيح بحد تطهيره من اللوجما والروحانيات ،  
والذي يحد بتحقيق النعم على الأرض وليس في المستقبل » وهذا هو مبدأ

عقيدة ( كريدو ) تولستوى • ولا تزيد الأعمال التي ألفها ونشرها بعد  
١٨٨٠ عن مجرد صور منقحة لها •

وحتى قبل أن يبدع تولستوى رواياته العظمى فإنه فكر في وفى  
الفنون الجميلة (\*) والأدب الرفيع رفضا باتا ، ففي نوفمبر ١٨٦٥ ،  
أعلن استمثاره العميق من « الحياة الأدبية » ومن الوسط الاجتماعي الذي  
سمح ازدهارها • وفي ذات الشهر ، كتب وصية في صورة رسالة  
لغاليرا أرسينييفا ( التي اعتبرها خطيبته ) بت قرية الشبه بالوصايا  
الماسوية ، ولكنها تمثل القبة التي بلغها تولستوى ، وتضمنت ما يأتي :  
« لا تياس من بلوغ الكمال » •

ووضع أساس برنامجنا الناضج. في الإصلاح الدينى والأخلاقي في  
الحقبة الواقعة بين مارس ١٨٥٧ ونهاية ١٨٦١ ، ففي ٦ أبريل ١٨٥٧  
( ظهر الأسلوب الجديد في باريس ) وشهد تولستوى عملية لتنفيذ الإعدام  
هناك ، وغادر المدينة وهو يشعر بالغضب • إذ شعر بأن احترامه للحياة  
قد تعرض لاهانة قاسية ، واستخلص من هذه الواقعة « أفضلية الفوضى  
كمثل أعلى » ، وكتب الى الناقد الروسى بوتكين :

« رأيت الكثير من المشاهد الفظيعة المثيرة للاشمئناط في الحرب ،  
وأبضا في القوقاز • ولكن لو أنهم مزقوا أحد الرجال اربا أمام عيني ،  
ما كانت الصدمة ستبدو لى فى نفس فظاعة مشاهدتى لهذه الآلة الأنيقة  
البارعة التي استعملت لتنفيذ حكم الإعدام فى شاب سليم الجسم فى  
عملية لم تستغرق أكثر من ثوان معدودة • ولقد صممت على اتخاذ القرار  
الآتى : فمن الآن فصاعدا لن أكتفى بملم الاشتراك فى أى إجراء من هذا  
النوع ، ولكنى لن أعمل فى ظل أى شكل من أشكال الحكومات أيا كان  
نوعها فى أى ظرف من الظروف » •

وفى أكتوبر ١٨٥٩ ، أخبر تولستوى شفيشيرين الناشئ المشهور  
والمصلح بأنه لن يخل نهائيا عن الاشتغال بالأدب • وبعد موت أخيه فى السنة  
التالية كأنه تأكيد لما استقر عليه رايه • وفى ١٨٦١ ، تشاجر شجارا  
عنيفا هو وتودجينيف بعد أن تصوره كأحد أنصار الفن البحت والدنيوى ،  
وانغمس فى دراسة منهجية لمسائل التربية والتعليم •

وفى كتاب الاعترافات ، عرفنا الرواى أن منظر الجيلوتين وفاة  
شقيقه نيقولاس تولستوى كانا الدافع الحاسمين وراء استيقاظ مشاعره  
الدينية • ومن المثير للاهتمام أن نتذكر أن تجربتين متماثلتين على وجه



الدقة ( الحكم بالإعدام العلني و وفاة شقيق له ) كان لهما دور مماثل « في هداية دوستوفسكي الى الصراط المستقيم » وتذكرنا الفقرة التي جاءت في الاعتراف بما رواه الأمير مويشكن ( في رواية الأبله ) عن كيف رأى أحد الجرمين يساق للموت أمام الجماهير المشدوعة في ليون بفرنسا . وعرض تولستوى أزمته الداخلية من خلال صورة تقليدية ، وإن كانت من الصور التي عكست ذكرياته عن القوقاز أو قراءته لدانتى « في بحثي عن اجابات لأسئلة الحياة ، اكتشفت مشاعر الإنسان عندما يضل في غابة » . غير أنه عوضا عن دخول الجحيم ، أو اتجاهه على الفور للاهوت ، فإنه شرع في جمع الملاحظات « عن كتاب يدور حول أحداث ١٨٠٥ » . وهذا الكتاب هو ما أصبح يسمى « الحرب والسلام » .

وهكذا باستطاعتنا القول بأن روايات تولستوى قد استندت على أساس من الركائز الأخلاقية والدينية ، بعضها على أقل تقدير كان معاديا للأدب . أما مظاهر الصرامة والتقصف التي تفرنها بتولستوى في مرحلته الأخيرة ، يعنى التي كانت مصحوبة بالتدخل عن الفنون والأدب الرفيع ، وبالاقتناع بأن الفن يقتصر الى الجدية الأخلاقية ، وبالتشكك في الجبال ، فكانت من الخصائص المميزة لنظرته قبل تأليف أعماله الرئيسية يأمد طويل . ففي « الحرب والسلام » و « أنا كارينا » تمكنت مخيلة متحررة على نحو غير كامل من التغلب على الشكوك المجهدة المتعلقة بقيمة الفن . وبينما كان تولستوى يتابع أبحاثه في حقل الحياة الانسانية وغايتها الأصلية ، استطاعت هذه الشكوك تجميع قواها . ولقد قال ماكسيم جوركى : « كانت الفكرة الكامنة وراء الآخرين تحز في صدره وعلى نحو واضح للعيان في كثير من الأحيان » . وتوهجت هذه الفكرة في بريق غير محتبل كاد يقضى على بناء الرواية .

لقد كانت المأساة غريبة الأطوار التي تعرض لها تولستوى هي كونه قد اعتبر عبقريته الشعرية ضريبا من الفساد ، ودليلا على ارتكابه للخيانة . وبفضل ما اتسمت به « الحرب والسلام » و « أنا كارينا » من شمول وحيوية ، فإنهما استطاعتا - علاوة على ذلك - تفسير صورة للواقع صمم فيها تولستوى على اكتشاف معنى أوجد وتماسك اكمل . ولقد وضعت هاتان الأيتان بحثه اليأس عن حجر الفلاسفة في موقف متعارض مع الفوضى المصاحبة للجبال . وراه ماكسيم جوركى كاحد العلماء السحرة في الكيمياء القديمة ( الخيمياء ) الذين مسهم شيء من الخيل والتسوثر :

« لقد بدا لي الساحر المجوز غريبا عن الجميع وكمسافر أوحده يشق طريقه في قفار الفكر بحثا عن الحقيقة التي تضم كل شيء والتي لم ينبجج أحد في الاعتداء إليها » .

لا يخفى إن عبور القفار بلغ قبل عشرين سنة من بله تولستوى الحياة بصفة تامة في دنيا الخيال . ولكن هل يقدرون القول بأن « الحرب والسلام » « وأنا كاريننا » تمكسان بالفعل حالة الكرب الميتافيزيقي التي مر بها تولستوى . ألا تمدان ممثلين تمثيلا كاملا للمنظور الديني السائد في عالم الرواية في القرن التاسع عشر .

إن كل من يعرف الحياة الشخصية لتولستوى وأحوال عقله سيقنع بالمتضمنات الأشكالية والمذهبية الكامنة في كل شيء كتبه ، ولعله سيمالي في هذه المساعر . وإذا أدركناها في سياقها الشامل ، فستبدو لنا الروايات والحكايات قد لعبت دور المجازات الشعرية والأساطير الاستكشافية في ديالكتيك يتصف بالضرورة بطابعه الأخلاقي والديني . وهناك أطوار للرؤى في هذه الرحلة الطويلة . بيد أننا إذا طرحنا رواية البعث جانباً ، فسنرى أن الموضوعات الدينية والأفعال ذات الطابع الديني تحتل حيزاً صغيراً في عالم الرواية عند تولستوى . إذ تعد كل من الحرب والسلام وأنا كاريننا صورتين للعالم التجريبي وبياناً مرتباً ترتيباً زمنياً لما يجري من أحداث ولما يرون به من تجارب عبر الأيام .

ولو اكتفينا حتى بنظرة خاطفة إلى دوستوفسكى ، فسنكتشف روحاً مباينة . ففي رواياته ، الصور والمواقف وأسماء الشخص وعاداتهم في الكلام ، والألفاظ المستعسلة في الإشارة إلى الأحداث وخصائص الأفعال تسودها الروح الدينية الدرامية . فلقد صور دوستوفسكى الآدميين في حالات أزمات الإيمان أو الإنكار . وغالباً ما يكشف الشخص من خلال الإنكار على نحو قوى مدى تهجمهم على الإله : « إن كل من يحاول بحث الجانب الديني في أعمال دوستوفسكى سرعان ما يدرك أنه اختار موضوعاً له مالا يقل عن عالم دوستوفسكى في شموله » (٧) . ومن غير المقبول الانصباح عن نفس هذا الرأي في حالة تولستوى . فربما قرأنا روايته الحرب والسلام وأنا كاريننا ولا ندرك اتجاههما الفلسفي والديني إلا بطريقة مبهمة .

وبدا للأغلبية العظمى من النقاد الجانب الأبرز لفن تولستوى هو ما يتميز به من حيوية مثيرة وما عنده من تصوير دقيق لمحقق للحياة العسكرية والاجتماعية والريفية . ونظر مارسميل : بروسست إلى تولستوى على أنه « آله رصين رزين إذا استبعدنا جانباً الموضح التي كشفت فيها عن عجزه » . ورأى توماس مان فيه نفس ما وآه في جوته أي إنساناً محظوظاً من الطبيعة وأحد الأولمبيين الذين نعموا بكمال الصحة ، وتوافرت لهم جميع سبل الحياة . واستشهده باللمحة التولستوية وما فيها من حسيات

قوية ، واستمتع على طريقة الهيلينيين بالتلاعب بالنور والرياح • وكما رأينا فقد استخلص النقاد الروس الذين يتبعون اتجاهها دينيا رأيا أبعد تطرفا • فمثلا صرح ميرشكوفسكى بأن تولستوى كانت لديه « روح وثنية بظرفتها » • وذكر برديف « أن تولستوى استمر طيلة حياته يبحث عن الله على طريقة الوثنيين » •

فهل علينا بعد كل ذلك أن نفترض دقة الصورة التقليدية عن تولستوى ؟ وهل هناك انقطاع حاسم ( بين ١٨٧٤ و ١٨٧٨ - فيما يحتمل ) بين تولستوى الوثني الذي أبدع الحرب والسلام وبين المسيحي الزاهد الذي ألف البعث والسنوات الأخيرة ؟ لا اعتقد ذلك • إذ ترك مسيرة تولستوى والسجل الذي تركه لنا عن حياته الروحية الانطباع بوجود وحدة كائنة في حياته • وإذا صح افتراضنا بأن « الحرب والسلام » وأنا كاريننا كانتا أقرب إلى هوميروس منها إلى فلوير ، فلا عجب بعد ذلك إذا نسبت فكرة الوثنية إليه • وفي الحق لقد أصبحت هذه الصفة ركنا جسيما من الميثافيزيقا التي يحيلنا إليها التماثل بين هوميروس وتولستوى • فثمة عناصر وثنية في مسيحية تولستوى ، وبخاصة في تصويره للاله • وإذا جازت المقارنة بين الألياذة والحرب والسلام بناء على أسس شكلية ( ولقد رأينا أن ذلك كذلك ) في هذه الحالة لن نستغرب المقارنة بين الجوانب الأسطورية المهيمنة أيضا • وإذا حرصنا في انتباهنا على جانب التجارب وعدم الالتزام بفكرة مسبقة عن موقفه ، فيمكن في استطاعتنا - كما اعتقد - إدراك حجم وجود تمازج جلوي بين النزعة الوثنية عند تولستوى ومسيحية تولستوى ، ولكنهما تمثلان حالتين متعاكستين ومتفاعلتين في دراما عقلية مفردة واحدة • إذ كانت الحرب والسلام وأنا كاريننا والحكايات التي نشرت في السنوات البكرة والوسطى - والتي رغم اعتمادها في التأثير على الجانب الحسي - إلا أنها رغم ذلك قامت بدور ريادي ومهد لللاهوت تولستوى • فلقد وطقت صورة العالم التي سمى هذا اللاهوت لتفسيرها ، وعلى عكس ذلك ، فإن عقائد تولستوى في مرحلته الأخيرة قد أثبتت حماقة المقدمات التي طرحت في كتابات مرحلته الذهبية •

وإذا تمعنا في التحول من الفكر المجرد إلى التجسيم الفني ، ومن الأشكال الشعرية إلى الأساطير الجذبة ، فأننا سننتج إلى الغالة في التبسيط • وسنرى خطوطا مستقيمة وعواقب مباشرة ، بينما ما هناك حقا هو متخفيات من الأرابسك ، وهذا يفسر قيمة شهادة ماكسيم جوركي الذي كان من خبراء الشكل • إذ قال عن تولستوى :

« لا أحد تماثل معه في التقيد والتناقض ، والعظمة في كل ناحية •

نعم في كل ناحية • انه عظيم الى درجة مثيرة للبهشة • ويجمع بسعة أفق  
يصعب التعبير عنها بالكلمات • قلقه اجتوت جعبته على الكثير مما دفعني  
الى الرغبة في الصياح بصوت عال : « انظروا ! ياله من شخص رائع •  
ومع هذا فانه يمشي على سطح الأرض ! »

وليس من شك انه كان ذا طبيعة متناقضة • ولكنه كان يمثل على  
نحو غريب وحدة واحدة تتركز حول مآزق من المآزق القسدية • فانه  
خلاق وصاحب شاعرية خلقت قمة الاساطير • ولكن الفنان الفاني خلاق  
ايضا • فما هي اذن العلاقة بين الاثنين ؟

### ٣

لا أنوي محاولة تقديم خلاصة منهجية للاهوت تولستوى • لأن  
تعاليمه مشروحة في مباحث متخصصة رائجة • وكان تولستوى من  
المجادلين أصحاب النشرات ممن يؤمنون بمزاي الوضوح والتكرار • وايضا  
من أساتذة فن تبسيط الأفكار المعقدة وتقديمها في حكايات تصويرية •  
ونادرا ما اتصفت أوليات معانيه بالفوض • ولصل لينين وجورج  
برنارد شو قد تعلموا منه كثيرا من فنون الحدة والمنف • وسيقصر كلامي  
على جوانب من ميثاق تولستوى بالمقدور الربط بينها على نحو آمن  
وبين بوتيقا الرواية عند تولستوى •

ومما سبق ذكره بوسعنا أن نستخلص وجود رؤيا شاملة كامنة في  
كل عمل فني متكامل • اذ تعرض حتى القصيدة الغنائية القصيرة في  
صورة محددة مجالين من الواقع أو الحقيقة : أولا - القصيدة ذاتها :  
ثانيا ما يكمن وراءها ( فاللأزاة على سبيل المثال محددة بنطاقين من  
الفضاء ) أما في أكثرية الأمثلة فليس يفتقدونا التوثيق الكامل للاستمرارية  
بين الأسطورة وتجسيماها الاستطائقي • فنحن نؤمن أو نقرأ بين السطور  
( وكأننا نصور القصيدة شاشة وليست عسبة • كما يتوجب أن تكون )  
أو نستنتج من باب الاحتمال ما نعرفه من سيرة الكاتب والحو الفكري  
في عصره • بيد أنه كثيرا ما تخيب هذه التكهنت ظننا • فمثلا ربما أوحى  
لنا فحولة فن شكسبير وثبات نظريته التنويرية وراحيتها • وما القاء من  
ضوء على المبادئ الأساسية لأحوال الانسان • ربما أوحى لنا بأنه قد  
جاء بفلسفة محددة للعالم • تجمله واحدا من أعقق الثقافات • فمن بين كل  
ما طرح في الأدب من نقد للحياة تترك خواطر شكسبير انطبعا لدينا بأنها  
الأكثر شمولا وقنوة على التنبؤ • غير أننا اذا حاولنا جمع استبصارات

شكسبير في نسق فكري ، وإذا سعينا لفصل البرنامج الميتافيزيقي عن الحركة الدائرية للمادة الدرامية ، فإننا سنهتدي الى كتيب من الأبيات الشهيرة التي لا تتصف بما هو أكثر من كمال التعبير . وسأقت علمية خواطر شكسبير الرومانتيكين الى جعله ماثلا لهاملت . وفي الوقت الحاضر ثمة ميل الى تصور دور اللوق في مسرحية دقة بفقة ودور بروميثيو في العاصفة على أنها يمثلان الفلسفة الشخصية للشاعر بعد بنها من خلال هاتين الشخصيتين ، وأنهما قدما الأساس البنيوي للحجة المؤازرة لعمله الفني . وهكذا رأينا فيرجوسن يتخيل شكسبير متخفيا وراء قناع دوق فيينا « وأنهما قد ألفت ضسوءا من جملة جوانب على معتقداته الكبرى » (٨) ولكن كيف يمكننا القول بأن شكسبير لم يقتصر أيضا دور دوق أنجيلو في « دقة بفقة » ؟ ولاحظ جوته في مبحث قصير كتب خلال صيف ١٨١٣ : « ان رجلا اتصف بفطرته بالتقوى مثل شكسبير توافرت له الحرية التي تساعد على عرض مشاعره الدينية في صورة دينية ، دون اشارة الى أي دين بالذات » ولكن هذا الرأي أيضا لا يزيد عن كونه تخميناً ، وهناك علماء يعتقدون أن مفتاح تفسير شكسبير للحياة ، ومعرفة العقائد التي آمن بها لا يرجع الى سمة أفقه الفكري ، وإنما يرجع الى اعتناقه — سرا — للمذهب الكاثوليكي .

ومن ناحية أخرى ، هناك كتاب القرابة بين فلسفتهم الخاصة والأداء الأدبي واضحة ، وبالإستقامة اثباتها بالرجوع الى النصوص الفعلية ، ومن بين هذا النفر يمكن احتساب دانتي ووليم بليك وتولستوي . فيقدورنا اذا استعنا برسائل تولستوي ومسوداته وروميائه تتبع اتجاهاته الفكرية ابتداء من مضامير من الوعي الى الصرح النهائي للمذهب . وأحيانا يتسنى لنا تتبعه بوضوح من خلال ميثاق الروايات . فلم يجر أي تحويل في جميع المواضيع في عناصر التجربة حتى تتواءم هي وروح العمل الفني ، ففي رواية البحث ، بل وفي رواية الحزب والسلام طرحت النواحي الأخلاقية ويطس المتناثرات النظرية : التي بلغت أخصيه بجلاميد نيزكية في المشهد التخيل ، وبعبارة أخرى ، فقد غزا البحث العقيدة ، وفي المقابل نلاحظ في أنا كاربينا التوافق كاملا ، فقد بسطت الأفكار التطهيرية من خلال ادراك الروح المأسوية ، الى حالة الهداية التي تحققت في نهاية المطاف بدقة توافقت هي وحركة القس في الرواية .

ويضمم لاهوت تولستوي أربع أفكار رئيسية : ١ - الموت .  
٢ - مملكة الله . ٣ - شخصية المسيح . ٤ - لقاء الروائي بذاته وبربه .

Measure for Measure : Francis Fergusson  
(The Human Measure in Dramatic Literature)

(٨)

ليبيدوره ١٩٥٧ .

جل جلاله . وليس من الميسور دائما تحديد الحكم الأخير لتولستوى في هذه الأمور . فلقد تعدلت معتقداته نوعا بين ١٨٨٤ و ١٨٨٩ . وبالإضافة إلى ذلك ، فإنه كان يكتفٍ معانيه على أنحاء شتى بحيث تتناسب مع الإدراك الفكرى لمختلف جماهيره ، ومن هنا جاء شعور برديف بأن لاهوت تولستوى كثيرا ما توأم ومستوى البسطاء ، ولكن في القاعدة الأساسية التي طرحها في بعض كتبه (\*) وفي المذكرات ، وبخاصة في الحقبة الواقعة بين ١٨٩٥ و ١٨٩٩ ، فإنه طرح ميتافيزيقا وطليعة راسخة . فلقد تضمنت عناصر تأثر بها ماكسيم جوركي مما دعاه إلى القول عن تولستوى : « بالتأكيد إن لديه بعض أفكار يخشى بأسها » .

وتماثل هو والمصور جويا والشاعر رلكه . فقد كانت فكرة الموت تطارده ، واشتدت هذه المطاردة عنفا بمرور السنين ، ففي حالته ، والأمم بالمثل في حالة الشاعر بيتس ، اوتفتت درجة حرارة الحياة ، واستفحلت أوصابها في مرحلة الشيخوخة . واتسمت تجربة تولستوى في الحياة الدنيوية والحياة الفكرية بمستوى فائق البطولة مما دفع كياله برمته إلى التمرد في مواجهة مفارقة الفناء . ولا ترجع مصادر قلقه في المقام الأول إلى خوفه على جسمه ( إذ كان جنديا وصيادا عظيم الجراءة ) ولكنه عانى من الشعور باليأس من المسائل الذهنية ومن الظنون التي كانت تتناهى عن تعرض حياة البشر من خلال المرض أو العنف « أو افتراس الزمان للانطفاء الذي لا علاج له ، وللإختفاء شيئا فشيئا في الكفن الأسود » الذي حدثنا عنه إيفان البتس في آخر لحظات توجسه .

وهناك تمارض على طوول الضل بينه وبين دوستوفسكى ، الذي اعترف بأنه « سوف يظل مع المسيح حتى إذا أثبت أحد أن المسيح خارج عالم الحقيقة » ، بينما صرح تولستوى « بأنه يحب الحقيقة أكثر من حبه لأي شيء آخر في العالم » . وأزعجته دقته على الاعتراف بعدم وجود برهان قاطع لاثبات خلود الروح ولا استمرار أى شكل من أشكال الوعي . فتمننا ماتت آنا كاريننا تحت عجلات القطار ، انتقل كيائها بلا رجعة إلى عالم الظلمسات ، وتماثل تولستوى هو ولينين الذي كثيرا ما عكس مسورة الرواقي ، في شعوره بالانزعاج إلى حد كاد يقضى عليه من جراء احساسه بالعبث الظاهري للوجود الانساني . ففي يومياته راودته أحيانا فكرة الانتحار :

« لقد أقسم على هذه الفكرة قلة من أرباب القوة الفذة والحياة المتوافقة ، فبعد أن فهموا حق البكتة التي تعرضوا لها ، وأدركوا أن موتهم

(\*) مثل الاعترافات - اعتقاداتي - والعقيدة في أيجاز - عن الحياة - التلميذ المسيحية .

أفضل من بقائهم أحياء ، وأن الحل الأفضل هو عدم الاستمرار في الوجود ، فانهم تصرفوا تبعا لذلك ، وأنهوا هذه النكتة الحفاه على الفور ، ما حامت السبل التي تساعدهم على تحقيق ذلك ميسورة : كوضع جبل حول العنق أو الفرق في المياه ، أو طعن القلب بخنجر .... »

وبزغت من خلال هذا الخاطر اليأس أسطورة ملطفة ، فبعد أن اكتشف تولستوى « أن الله هو الحياة » وأن معرفة الله ومعرفة الحياة يعنيان ذات الشيء ، فإنه نزع إلى انكار حقيقة الموت ، وكتب في مذكراته ( ديسمبر ١٨٩٥ ) : « لم يولد الإنسان قط ، ومن ثم فإنه لن يموت أبدا وسيستمر كالنا » . وحتى عندما أبدى استعدادا للاعتراف بتجربة الموت ، وبإمكان تعريفها ، فإنه رأى في هذه التجربة مظهرا لقدسية الحياة ، وكتب إلى الكونتيسة تولستوى في مايو ١٨٩٨ واصفا نزعة قام بها في إحدى الغابات المزهرة في بواكير الصيف :

« لقد فكرت ، كما أفعل دوما في الموت . وبدأ واضحا لي بأنه بعد الموت سيستمر كل شيء على أفضل حال ، كما هو الآن ، وإن كان ذلك سيتحقق على نحو آخر ، وأدركت لماذا شبه اليهود الجنة بالروضة . »

وفي الشهر التالي ، وما يتخلل هذه الفترة من بهاء ، وبستعينا بمفردات من عالم المسرح على غير عادته ، سجل تولستوى إحدى خواطره وأروعها :

« الموت معبر ( بكسر الميم ) من أحد أنواع الوعي إلى نوع آخر ، ومن إحدى صور العالم لصورة أخرى ، وكأنك تنتقل من مشهد إلى مشهد آخر . وفي لحظة العبور هذه ، يتضح جليا ، أو يشعر المرء على أقل تقدير بالواقع في أشد حالاته تركيزا وفاعلية . »

ولست أزمع أن هذا الاعتقاد بنكهته الشرقية المهدئة التي تحض على السكينة قد أزال تماما شعور تولستوى بالضيق ، ولكننا إذا نظرنا إليه ميتافزيقا سفرى أن انكار وجود الزمان والفجوة الفظيمة بين سرعة التحول والموت يفتقوره القاء ضوء على سر الخلق الشرعى :

وأدرك تولستوى فيما يجرى في عالم الرواية تماثلا مع دور الإله . ففي البداية كانت « الكلمة » في حالة الإله والشاعر على السواء ، فلقد بعثت شخص « الحرب والسلام » و « آنا كاريننا » من وعي تولستوى ، وكانت هذه الشخص مسلحة أكمل تسليح بالحياة وحاملة في أحشائها بلور الخلود . ثم لقد ماتت آنا كاريننا في الرواية المسماة باسمها ، بيد أننا في كل مرة نقرأ فيها الكتاب نراها تبعث ثانية ، وحتى بعد أن نلغز من القراءة فاننا نشعر بها وهي تحيا حياة أخرى في ذاكرتنا .

ففى كل شخصية أدبية ، يوجد شيء ما من « عصفور النار » الذى لا يموت . ونحن من خلال حياة شخصه وبملها ، وفى اندفاعها قسما ، نلمح وجود تولستوى وبدايات ولوجه الى عالم الأدبية ، ومن ثم فاذا شعرنا بالهشمة لما فى مبتكراته من حيوية ، وللمح وجود نهاية شكلية لرواياته ، علينا أن نراعى أنه كان مصمما على التمسيد على الموت . وبعد أن شجب أعماله الأدبية بفترة طويلة ، فإنه استمر متمسكا بالاعتقاد الخفى بأن أعماله كانت تحديا للفناء ، واعترف فى مذكراته فى أكتوبر ١٩٠٩ بأنه « ربما رغب العودة لكتابة الأدب » واستمر حتى النهاية يضع منطلقات للروايات والحكايات والدرامات ، وكأنها تماولد لاطالة العمر !

وبزغ تصور تولستوى لمملكة الله بطريقة مباشرة من محاولات العينية لاصطياد الروح المتجدية نحو الموت ، واستبقائها الى الأبد فى نطاق حدود العالم الملموس . ورفض بأصرار ما يقال من أن « المملكة » تقع فى مكان آخر ، وأتينا نقرب منها اذا تسامينا على الحياة ذاتها . ويستند الكثير من الفكر الغربى على القسمة الافلاطونية الى عالم الظل ، الى عالم الحسيات الفانية وعالم المثل « الحق » التى لا تتغير والنور المطلق ، وانفرد فى نظرياتنا الفنية الاعتقاد بأن الفن يكشف لنا اعتمادا على المجاز والتشبيهات كقوله ان عالمنا لا يزيد عن صورة مجزأة من العالم الحق أو صورة فاسدة منه ، وبعد صعود دائتى الى عالم النور محاكاة يحتمل أن تكون أعظم ما اعتدينا اليه من حيث التماسك والخدمة للعقل الغربى فى جملة ، معنى الارتقاء من المابر الى الحقيقى عن طريق الفلسفة أو العلم ، أو الحالات الاشراقية المبالغية التى لتزود بها من الشعر والنعمة الالهية .

وتحتوى « الرواية » عند تولستوى على وعى مزدوج ، وأن كان الحد المجازات الأساسية من هذا العالم . وعندنا يوضع الحدان بجوار بعضهما البعض ، فإن هذا لن يكون على أساس تمثيل أحدهما لحياتنا الدنيوية ، وتمثيل الحد الآخر للعالم التسماسى الأكثر حقيقة ، الذى سنترفع اليه فى الأخيرة بعد الموت . ولكن المقصود بالحد الأول عند تولستوى هو الحياة الخيرة وبالحد الآخر الحياة المزدولة . وكلاهما هنا على الأرض فى تيار الزمان المادى ، ففى تولستوى معارض للافلاطونية ، ويمجد الطابع الحق الكامل للعالم ، ويكرر ولا يمل التكرار بأن مملكة الله يجب أن تشاد هنا والأن على هذه الأرض وفى هذه الحياة الحقة الوحيدة التى تتوافق معنا . ويمكن وراء هذا الاقتناع برنامج المصلح العمل الذى صمم على انشاء اورشليم جديدة وأيضا برنامج أحد الأدياء المؤمنين - فى صمت - من تقديم مخيلاتهم بلا توقف . ولم يكن الشاعر الذى يدع الحرب والسلام



وآنا كاريننا مستعدا لاعتبار هذه المبعثات باكثر من « زيد او رعاوى  
تتلاعب بأطيان نماذج الأشياء » .

ولم يشعر تولستوى بالملل أو الكلال من كثرة ترديد الدرس الذى  
لا يؤمن بوجود عالم آخر ، ويرى وجوب اضطلاع القارئ بانشاء مملكة الله  
على هذه الأرض ، ومائل بين صوت المسيح و « الوعى القبلانى برمته  
للبرية » ، ورد موعظة الجيل الى خمس قواعد أساسية للسلوك :

« بالمقدور تحقيق تعاليم المسيح كما ذكرت فى الوصايا الخمس ،  
وانشاء مملكة الله ، وتعنى مملكة الله على الأرض توفير السلام للجميع  
البشر . ويتلخص كل ما جاء فى تعاليم المسيح فى تحقيق مملكة الله ،  
يعنى منح الانسان السلام » .

فما هو جوهر الرسالة الدينية للمسيح ، لقد علم البشر : « غنى  
ارتكاب الحماقات » ، وانعكس كل ما نادى به تولستوى من تجريبية  
وحشية ونفاد صبر أرستقراطى فى هذه الإجابة الغلة ، أما مسيح  
« دوستويفسكى » فكان على عكس ذلك . انه يعلم الناس ارتكاب أبشع  
الحماقات ، لأن ما يبدو حكمة فى نظر الله قد يبدو حماقة فى أعين العالم .

فليس لتولستوى أى تعامل مع « الكنيسة الميتة » التى تقبل الجرائم  
والحماقات ، ولا مع إنسانيات الحياة الأرضية توقفا للحصول على نصيبها  
من العدالة فى العالم الآخر . وبدت له « ثيوديقا » المثوبة والاعتقاد بأن  
المعذبين والمضيقين سيجلسون على يمين « الأب » فى المملكة الأخرى غشلا  
وتقليسا وخرافة فظة ، قصد بها الحفاظ على النظام الاجتماعى القائم .  
فلا بد من تحقيق العدالة « هنا » و « الآن » ، ونصت الترجمة التولستوية  
للوصية الثانية على قيام القيامة الإلهية على الأرض ، وفيها سينتبه البشر  
الى ما عليه الأخلاقيات العقلانية . ألم يذكر فى الكتاب المقدس ( انجيل  
يوحنا ) بأن رسالة الله هى حب البشر على الايمان بالحياة التى منحها  
لهم ؟ ، وشعر تولستوى بتأثير قناعة نظريته بأن الله لن يمنحهم مملكة  
أخرى ، وما منحنا ( بضم الميم ) يجب أن يتحقق فيه أكبر قدر مستطاع  
من السلامة والكمال .

وأكاد لتولستوى أن عقيدته مستمدة من جذور راسخة فى الكتاب  
المقدس . ولقد أساء المقيون الأوائل قراءة الكتاب المقدس بتأثير انحرافهم  
أو غيابه عقولهم . وفى ١٨٥٩ قال بنجامين جويت فيما يتعلق بمشكلات  
الشرع والتأويلات « بأن الحقيقة الكلية قادرة على شق طريقها بسهولة  
ومعط عوارض الزمان والمكان » . وآمن تولستوى بهذه الفكرة ، وبلغ  
قوله تأكيده لها أقصى حد مستطاع :

« ان التفسير الشائع للآية ١٧ والآية ١٨ من انجيل متى ( واللتين صلبتماني لما فيهما من غموض ) قد اقتضى بعلم صحة الآيتين . وعندنا أعنت قراءتهما ذهلت لما في معنيهما من بساطة ووضوح تكشف لي على حين غرة » .

ولم يستح تولستوى ، وأتى بحلول دوجماتيقية : « وأكملت النصوص زعمى مما يجعل من رابع المستحيلات الارتياح فيما قلت » . ولم يكن هذا التجاهل البرم ( مع كسر الراء ) بالفواض الفيلولوجية والمذهبية في الكتاب المقدس مسلكتا عارضا ، ولكنه يشير الى أوجه القاربة بين تولستوى وجميع الحركات المتطرفة ( الراديكالية ) والتي حطمت «المعتقدات التقليدية وهاجمت الكنيسة الرسمية بين القرن الحادى عشر وأواخر القرن السادس عشر باسم عدالة القيامة الألفية وإنشاء مدينة لله على الأرض . ولقد اندلعت هذه الانتفاضات ، بل وحتى حركة الإصلاح الدينى ذاتها على الرغم من وضوح الكتاب المقدس ، وكونه فى متناول عقل العوام ، إذ لا يعترف « النور الداخلى » بالفاز المتقيهن فى تفسير النصوص » .

وهذه أساطير « العدالة » و « الدولة المثل » خلال التاريخ الى غايته . فاما سلمت بعلم معصومية الانسان بفطرته وبشبات مقاييس الاجحاف والمبت فى المسائل الانسانية والافتقار الضرورى لكمال كل آليات السلطة وبالأخطار المترتبة على محاولة إنشاء يوتوبيا ثانية ، أو أكملت تصاف الانسان بالكمال وقدرة العقل والإرادة على التغلب على ما فى النظام الاجتماعى من تفاوت ، ووجوب إنشاء مدينة الله الآن وعلى الأرض وورات فى التبرير الترانسندنتالى لأساليب الله للبشر مجرد أساطير مأكرة قصد بها خلق الفرائز الثورية للمضطهدين . ومن بين أنصار المسمى الأول أولئك المفكرون السياسيون والحكام الذين تصفهم بالتجريبيين أو الليبراليين وجميع من لا يفتقون فى الحلول النهائية ، ومن يرون علم انفسال الافتقار الى الكمال عن الواقع التاريخى . وباستطاعتنا احتساب من يميلون الى الاعتقاد بأن أى نظام حكم مثالى يفرض على الكثرة من قبل قلة من أرباب المقلبات الهوائية والزعات الانسانية الساخطة من أثر التعاون القاتل للانثروبيا (\*) سيؤدى الى حالة قبيحة من اسامة الحكم . ويتعارض مع هذا الاتجاه الشاك والمستسلم أنصار « جمهورية افلاطون » وأنصار العقيدة : الألفية (\*\*) والرويون فى الملكية الخامسة وأتباع أوجست كوكث . فهم جميعا أعداء المجتمع المتحور وغير الكامل . ان هؤلاء



تولستوی



# Colstoi's Excommunication

Shmaus mit ihm! Sein Aemst ist viel zu groß für unsre Kirche!

مصره كاتوليكية من مكثبات دار مطبوعات بولساقية تكفي حتى الحبيب المسيحي الذي يصر له  
 فيسوقه  
 بالزينة! مطبوعه الله من كرسنا لا مطبوعه لها مطبوعه بالغ الحكامه

«لنفر خاضعون لفكرة متسلطة نعوئ الظن بالبشر ولا ترى غير حماقاته وشروعه ، وهم على استعداد لاقتلاع جذور القلاع المريبة للفساد وخوض بحار الدم - ان لزم الامر ( وهذه هي الصورة الدائمة للجماعات الوسيطة التي بلغت في تقييم المحرمات ) (٢٠) حتى تظهر للوجود المدينة الجديدة للشمس ، حتى لو تحقق ذلك على حساب انكار الذات في صورة متعصبة »

ويعد سر مملكة الله محوريا في هذا النزاع . فلو وُجِعت هذه المملكة بعد ان يتحقق الفناء ، واذا اُمنّا بوجود حكم خلاصي آنف ، فاننا قد نقبل القول بدوام الشر في هذا العالم ، وسيكون من المقبول الاعتراف بان حياتنا الحاضرة لا تمثل الكمال والعدالة الشاملة أو انتصار القيم الأخلاقية . وعلى ضوء هذا الرأي ، يصبح الشر ذاته من المستلزمات الضرورية للحرية الانسانية ، ولكن اذا لم توجد « حياة أخرى » ، ولم تزد مملكة الله عن مجرد فانتازيا من صنع مماناة الانسيان ، في هذه الحالة ، فان علينا أن نبذل تصاري جهدا لتطهير العالم من اوصابه وبناء « اورشليم » بأجوار أرضية . ويتطلب تحقيق ذلك قلب المجتمع القابل ، وبذلك تذهب القسوة والتصلب المتعصب قضائل رمنية في تبديل تحقيق المثل الثوري الأعلى . فقد يضطر التاريخ الى اجتياز هرايميلون (٢١) ، أو التعرض لشعرات السنين من الرعب السياسي ، ولكن الدولة ستختفي في نهاية المطاف ويرجع الانسان مرة أخرى الى اللجنة الأولى .

انه حلم قديم ، طبعه الرؤيون في العصر الوسيط والمحدثين وأبعد الناس تطرفا بين رجال اللاهوت البيورثان . وفي مظهره الحديث فانه قد اُلهِم أتباع سان سيمون وأتباع كاييت والفرع الديني من الحركة الغوسوية . وعلى الرغم من أن أنصار الاعتقاد بالقيامة الألفية كثيرا ما اُعلنوا بمسكهم بالانجيل ، وذعموا اتباعهم الرسالة الحقّة للمسيح ، إلا أن الكنائس الراضخة قد وصفتهم بقمة الهرطقة . وهل يجوز القول بالحاجة لله لتخليص البشر ومواساتهم لو صبح أنهم قادرون على تحقيق العدالة الكاملة والسلام في حياتهم الغانية ؟ أليست فكرة الله ذاتها من مستلزمات مماناة الجسد وتوجعات الروح . ولقد حاول توماس مونستر (٢٢) حكم مولهاوزن وجعلها صورة لمدينة الله أو

Taborites.

(\*)

Armageddon (★ ★) مواقع في فلسطين على الطريق بين حمر وسوريا وجرّت فيه جملة معارك . وطبقا لما جاء في انجيل يوحنا . فانها إن تشهد بعد أن أعاد النبي سليمان بناء ما أبة معارك ، بيد انتصار الخير على الشر .

Thomas Muentzer (★) (١٤٣٠ - ١٥٢٥ ) مصلح بروتستانتى الاني وزعيم

لا معمداني .

مدينة الوحى ، وشجب لوتر التجربة اعتمادا على بصرية بعيدة النظر  
وصادقة • ووصف بنود الدستور الذى نادى به مونستر « بأنها تهدف  
الى اقلية المساواة بين الناس ، وإقامة ملكة المسيح على هذه الأرض ،  
أى ملكة مادية وهذا مستحيل » (٩) •

ان قدرا كبيرا من الصراع الذى يتعذر حسمه بين لاهوت تولستوى  
ولاهوت دوستوفسكى ، أى بين الأمل فى البحث والنبوة الماسوية التى  
وردت فى رواية المسوس مضمرة فى هذا الحكم • اذ تركزت محاولة  
تولستوى الرئيسية على جعل الملكة الروحية للمسيح ملكة على هذه  
الأرض • وأعلن دوستوفسكى فى رواية المسوس وفى رواية الاخوة  
كارامازوف « استحالة ذلك » ، بل وذكر أن هذه المحاولة قد تنتهى بحالة  
سياسية وحشية ، ويتميز فكرة الله •

وفى عصرنا الحالى ، تفجر هذا الصراع مصحوبا بحنف رؤوى •  
اذ يهمنى الرايخ الذى سيدوم ألف سنة الذى نادى به الحزب الاشتراكى  
الوطنى ، وأيضا المجتمع اللاطبقى الذى سينتهى باختفاء دولة السوفيت  
الشيوعية من الصور الأخرى ومن الأهداف الجديدة فى السعى القديم  
لتحقيق القيامة الألفية • واكتسبت هذه الأخريات طابعها الدنيوى من  
كونها قد انبثقت من انكار وجود الله • غير أن الرؤيا الكامنة وراءها ووراء  
جميع الحركات المؤمنة بالقيامة الألفية واليوتوبية تنحصر فى احتمالين :  
فاما أن يسمى الإنسان مضطرا الى خلق الحياة الكريمة « هنا » على  
الأرض ، أو يستعمل للمعاناة ويضى فى سجيته على الأرض فى مرحلة  
فوضوية متعسفة غالبا ما يتعذر فهمها بين قطبين من الظلمات • فيتوجب  
ادراك ملكة الله كملكة للإنسان • وهذا هو شعار لاهوت اليوتوبيات  
الشمولية • أما هل توفق فى قهر خصومها المنشقين أو المنقوسين فالظاهر  
أنه لا مقر من توجيه هذا السؤال الى قرنا العليل ؟ والسبيل الآخر لطرح  
السؤال هو البحث عن قدم الصورة الأصح للطبيعة البشرية والبيان  
الائقدر على التنبؤ التاريخى : تولستوى أم دوستوفسكى ؟

وغنى عن القول ، ان تولستوى قد تخيل وجود ملكة لله على  
الأرض ، وان صعب تصور ما جال بخاطره بخصوص هذه الملكة ، اذ كان  
تمائب الرسل الذى ظلما أشار اليه مثبرا للحيرة :

« فلقد فكر وتحدث عن معنى الحياة بإخلاص كل من الرسل  
والمفكرين الآتى ذكرهم ابتداء من موسى واسحق وكوفوشيسوس واليونانيين

---

Martin Luther : Ermahnung zum Frieden auf die zwölfe (٩)  
Artikel ( ١٥٢٥ )

الأوائل ويودا وسقراط .. حتى باسكال واسبينوزا وفيشته وفويرباخ  
وجميع من لم يعرفهم أو يلحظهم أحد ممن لم يقبلوا أى تصاليم على  
علائها » .

وابان المراحل الأيكر من أبحاثه الفلسفية ، اعتقد تولستوى يقينا  
أن تصويره للحياة الكريمة كان جزءا لا يتجزأ من إيمانه المسيحى ، غير  
أنه فيما بعد ازداد فكره تكتما ، ومرت لحظات بدا فيها وكأنه يخشى اتباع  
تطلعه الحماسى للمدالة والإصلاح الاجتماعى ، وما ميتمخض منطقيا عن  
ذلك ، ففي نهاية المطاف ، عندما أقدم تولستوى على كتابة العبارة الآتية :  
« إن الرغبة فى تحقيق خير العالم هي المرادف لما نسميه الله ، فإنه اقترب  
اقترابا ملحوظا من الفيلسوف الألمانى المادى فويرباخ أكثر من اقترابه  
من باسكال » ، ولقد وصف لينين تولستوى بأنه « مرآة الثورة الروسية » .  
وفى نوفمبر ١٩٠٥ ، بدأ وكان تولستوى قد تبنى بعض نظريات  
الماركسية عن الثورة الآتية ، واختفاء النولة آخر الأمر .. ولكن فى جميع  
هذه النقاط ، كانت أفكاره المزرقة وصفاء ذهنه تنساق الى التناقض وحى  
فى الوقت الذى دعا فيه بحملة فاشحة لاصدار « نص قابلية البشر لبلوغ  
الكمال » والى أساس البيوتوبيا الراديكالية ، فإنه لمح الى احتمال حدوث  
كارثة ، وهي نفس الفكرة التى تسلمت على هرتسن ودوستوفسكى ولا حظ  
فى يومياته ( أغسطس ١٨٩٩ ) :

« حتى إذا حدث ما تنبأ به ماركس ، فإن كل ما سيحدث آنئذ هو  
اقرار بالحكم الاستبدادى . ففي الوقت الحالى المهين هو الراسمالية .  
ولكن حينذاك سينتقل الحكم الى المسئولين عن الجواهر الممثلة » .

وعندما نتمعن فى الأكاداس المعلقة للأدلة ، فإننا ننتهى الى الانطباع  
بأن تولستوى مثله فى ذلك مثل الكثيرين من المؤمنين بالقيامة الألفية  
والرؤييين كانوا أوضح فى دعوتهم الى الحاجة الى الإصلاح واتباع المثل  
العليا المستصمية — التى يتوجب النهوض بها — أكثر من وضوحهم فيما  
يتعلق بطريقة تحقيق ذلك ، أو بالأطوار التى سيمر بها الإصلاح . وفى  
الحالات التى بلغ فيها تحليله قمة الأفهام ، بدا جليا أن « المثل الأعلى  
هو الفوضى » أكثر من كونه الحكم الثيولوجى المناسب للزمان . غير أنه  
كان مترددا فيما يتعلق بالنقطة الأساسية ولم يتزحزح رأيه فيها قيد أنملة ،  
يعنى وجوب تنفيذ التعهد بالتزام ارادة المشيئة الالهية والمدالة فى هذا  
العالم اعتمادا على العقل .

لقد ألصقت على الجوانب السياسية من ميثافيزيقا تولستوى ، لأنها  
قصمت فى صورة دوامية جلود الاختلاف بين تولستوى ودوستوفسكى .

وعلاوة على ذلك ، فقد كانت أخرويات تولستوى وثيقة الارتباط بمنظور تولستوى الى الرواية وتقنياتها . فلقد استنكر ما يقال عن أن العمل الفني انعكاس لواقع مجاوز للواقع ، ورأى أن « المباراة » يجب أن تجري « هنا » و « الآن » في نطاق حدود التجربة العقلانية والتاريخية . ويصبح هذا الحكم عن كل من تولستوى الفيلسوف وتولستوى الروائي ، فالأرض هي ملكتنا الوحيدة ، وربما تكون سجننا أحيانا ! وفي يومياته ( فبراير ١٨٩٦ ) ذكر إحدى الحكايات المرعبة :

« تلك اذا اجتمعت عن الأحوال السائلة هنا وقتلت نفسك ، فان الشيء نفسه سيواجهك مرة أخرى هناك ، ومن ثم فليس أمامك طريق آخر تسلكه ، وربما يكون من الخير تأريخ ما صادفه الانسان في هذه الحياة ، بعد انتحاره في حياة سابقة ، وكيف واجه نفس الاحتياجات التي اعترضت مسيله في الحياة الأخرى ، فأدرك أن عليه أن ينجزها » .

بيد أن تولستوى في فترات ابتداعه الشعري ، لم ينفذ يديه عما يجري هنا ، ولعله كان يطرب للنواحي الحسية في العالم ، وتنوعها اللامتناهي . وصلابة الأشياء . ولقد قال يرديف عن دوستوفسكي : « لم يوجد أحد أكل منه انشغالا بالعالم التجريبي » . اذ كان منه مستغرقا تماما في الحقائق العميقة للكون الروحي » (٢) . أما فن تولستوى فكان على النقيض من ذلك ، اذ كان غارقا في حقائق المحسوسات ، فليس هناك نظير لمخيلته وشدته اهتمامها بأحوال الجسد أو شدة استجوازه ما سواه لوزنس « بأحكام الفم » (\*) . كان تولستوى يؤلف الرواية مثلما كان يسطرد الذئاب ، أو يقطع شجرة البتولا بفأسه مستخدما كامل قوته ، مما جعل هينكرات الروائيين الآخرين تبني بالمقارنة مجرد أطياف .

وفي كشماكيل دوستوفسكي لرواية المسوس ، طرح تشذرة من حواجز احتوى على تهكم ملحوظ :

« ليونين : لئسا ببيدين عن مملكة الله »

نيخايف : نعم في شهر يونيو .»

وكان هذا الشهر هو الشهر الأخير بين شهور السنة عند تولستوى ، الذي مجده من خلال فنه ، ومن خلال أساطيره الدينية العالم وماغيبه الذهبي وهدبوره التورية . ولم يكن يصدق أن من يقطنون هذا العالم هم مجرد أشباح لا جوهر لهم .

(٢) N. A. Bedlaev . نفس المرجع .  
(\*) (x.x)



وعلى الرغم من حماقات العالم ، وشروعه ، إلا أنه يستجيب للعقل ،  
الذي يند الفصيل الأسمى للواقع - وسأل تولستوى أليمر مود (٣) :  
« كيف لا يعرف هؤلاء الأكارم أنه حتى في مواجهة الموت سيظل حاصل  
جميع اثنين واثنين هو أربعة ؟ » ، والأكارم المشار إليهم هم القساوسة  
الأرثوذكسي الذين حاولوا استمادة الروائي ( تولستوى ) إلى زميرتهم أو  
خطيرتهم ، غير أن التحدى كان موجهاً ربما بطريقة أشد حساساً إلى الميتافيزيقا  
اللائعقلانية التى طرحها دوستوفيسكى ، فلقد تسائل الروائي فى رسائل  
من العالم السفلى : « ما الذى أستطيع فعله بقوانين الطبيعة ؟ » أو يعلم  
الحساب ، فبينما لا تتجارب فى جميع الأوقات هذه القوانين والمصادلة  
الحسابية التى تشير إلى أن حاصل جمع ٢ ، و ٢ هو ٤ ، مع ما أقبله ؟  
إن هذا التضاد يحمل الكثير من المخاطر التى تفسر نظرية المعرفة ، وتفسر  
التاريخ وصورة الله ، بل أيضاً تصور الرواية . وليس بمقدورنا فصل  
أية قضية منها عن القضايا الأخرى . هنا ممكن مكانة ومجد الرواية عند  
تولستوى ودوستوفيسكى .

فلم تتوقف الصلة بين عقيدة مخيلة تولستوى وتعاملاته الفلسفية  
فى أى موضع آخر على نحو أفضل مما ظهر فى نظريته إلى شخصية عيسى  
وسر الآله . فنحن نلمس هنا صميم حياته الخلافة ، حيث لا يوجد أى  
انقسام بين قديرات الكاتب ومعتقدات عالم اللاهوت ومسلك الرجل  
« فالمسيح » و « الله » موجودان بوفرة فى الأدب الروسى ، وابتداءً من  
الأرواح الميتة لجوجل حتى البعث لتولستوى ، حداثتنا الرواية الروسية  
عن حضارة انفسل أعظم عقولها وأجلهم بصيرة بالبحث الحماسى عن  
« المخلص » ، وعاشوا فى حالة حلع من ظهور المسيح النجاء ، هنا أيضاً  
يستطاع تحديد موقف تولستوى بكل دقة إذا ما ينسب بينه وبينه  
دوستوفيسكى .

فلقد لاحظ دوستوفيسكى فيما يصح اعتباره آخر ملحوظة كتبها  
ما يأتى :

« إن يسوع لم ينزل من الصليب لمزوجه عن هداية البشر عن طريق  
معجزة خارجية تفرض عليهم ، ولكنه فعل ذلك من خلال حرية الاعتقاد » .  
ورأى تولستوى فى هذا الرفض وهذا القدر الأسمى من التحرر  
سبب ما آلم بالعقل الانسانى من قوضى وفقدان للبصيرة . إذ عقد المسيح  
لأقصى حد مهمة القادرين على إنشاء مملكته الذين لم يتمكنوا من الموامة  
بين لفر التزامه للصمت ، وبين الصراط المستقيم للعقل . ولو أن المسيح  
كشف عن نفسه فى مظهر مسميانى قشيب ربما تعرضت آرائه معتقدات  
البشر للكبح ، ولكنها كانت ستتطهر من الشك وتخلص من غواية

(\*) أديب انجليزى اشتهر بترجمته لكتب أساطين الأدب الروسى .

الشیطان • وشبه تولستوى ميامسة المسيح بسياسة ملك يتجول بين الناس في زى مهلهل حتى لا يعرفه أحد ويترك مملكته لكي تقع في براثن الفوضى ، حتى يكسب قلائل من رعاياه القداسة باعتبارهم قد اتصفوا بقدر كاف من حنة البصيرة ساعدهم على التعرف عليه رغم نكره • ويخبرنا ماكسيم جوركي :

« عندما كان تولستوى يتحدث عن المسيح ، كانت كلماته تصنف دوما بهزأها وخلوها من الحساسية وحرارة المشاعر ، ومن أية شرارة تدل على وجود نار حقيقية • وفي ظني أنه اعتبر المسيح شخصية صاذجة جديرة بالشفقة • وعلى الرغم مما أظهره من حين لآخر من إعجاب به ، إلا أنه من الصعب القول بأنه كان يحبه » •

نعم لقد كان من المستبعد أن يحب تولستوى نبيا يصرح بأن مملكته ليست في هذا العالم • اذ ترمد سلوكه الأرستقراطي وعشقه للحياة المادية والبطولة ضد رقة المسيح وشجاعه • ولقد أشار بعض مؤرخي الفن إلى أنه في عالم الفن في فينسيا ( باستثناء المصور تينتوريتو ) باتت شخصية عيسى شاحبة وغير مقنعة ، ونسبوا ذلك إلى روح فينسيا الدنيوية وحيويتها ومرحها وإلى رفض أبناء مثل هذه الحضارة الذين حولوا الماء إلى مرمر الاعتقاد بأن خيرات الأرض مجرد نفاية ، أو أن العبيد سوف يتخلون الصلابة قبل حكمهم ( اللوجات ) في أية حياة أخرى ، وثمة مرفوضات مماثلة كان لها دور فعال عند تولستوى • ولقد ساقته إلى اتباع معتقدات كان يضاهها بكل وضوح • فقد اعترف في كتاب « عقيدتي » :

« من الفظيح أن أعترف بذلك ، وإن كنت أظن أنه لو لم توجد تعاليم المسيح وتعاليم الكنيسة التي انبثقت منها ، لما كان من المستبعد أن يصبح من يسعون أنفسهم بالمسيحيين الآن أقرب إلى حقيقة المسيح – يعنى لفهم ما يعد خيرا في الحياة – أكثر مما هم عليه الآن » •

وزيادة في التبسيط إن هذا يعنى أنه اذا لم يوجد المسيح ، كان سيتيسر للبشر الاهتمام إلى المبادئ التولستوية العقلانية للسلوك ، ومن ثم سيبدكون مملكة الله • فلقد صعب المسيح المسائل الانسانية بدرجة فاقت كل حد بسبب غموضه وتواضعه واجتماعه عن كشف نفسه في صورة المكافح المجيد •

وبعد ذلك بسبع سنوات ، وردا على مرسوم الجerman الكنسى الذى أصدره المجمع الكنسى أعلن تولستوى عقيدته العامة :

« أعتقد ان ارادة الله قد عبر عنها بوضوح وبطريقة مفهومة في تعاليم عيسى الانسان ، ويمد تصوره كاله وعبادته من علامات الزندقة » .

ومن المشكوك فيه ان يكون قد سلم بكل ذلك في خصوصيات افكاره وفضلا عن ذلك ، فان ما عنده تولستوى بعبارة « تعاليم عيسى الانسان » كان تفسيريا شخصيا الى ابعد حده للكتاب المقدس ، وكثيرا ما اتصف بالتعسف .

ومن بين الدرامات المسجلة للروح تمد صلة تولستوى بالله من بين اكثرها اقناعا وجلالا . وعندما تتأملها فانها تأسر اليا بآنها بفضل ما فيها من تصور لملم وجود أى انفصال بين الطرفين المتشاكبين (الله وتولستوى) . ولعل هذا التصور يذكرنا بجمد من عظماء الفنانين . ولقد سمعت أن بعض عشاق الموسيقى قد شعروا بوجود مواجهة مشابهة بعد استماعهم الى آخر مبدعات بيتهوفن ( لمل الكاتب يقصد الرباعيات الوترية الخمس الأخيرة ) . وهناك طائفة من التماثيل الصنيرة التي أبدعها المثال الايطالى ميكلانجلو تلمح أيضا الى المواجهات المهيبة بين الله وأقرب خلقاته اليه ، ان التماثيل المنحوتة في كنيسة المديتشي وتخيّل شخصيات مثل هاملت وفالستاف ، وسامح أحد المصابين بالصمم للنغم الملائكى في القديس الحائل ( طبعاً الذى أبدعه بيتهوفن ) يعنى الاعتراف بلسان أحد الفنانين بطريقة يتمرد اختزالها : « أنيروا السبيل » ! انه يعنى حدوث اشتباك بين الفنان والملاك ، وبأن العراك قد أسفر عن اصابة الفنان بعمامة أو استنفذ جانبا من حيويته . وثمة رمز للفن يصور يعقوب وهو يعرج ويترنح في مشيئه بعد تمثله وسقوطه على شاطئ « الجابوك » واصابته بجروح أسفرت عن حدوث تحول في شخصيته بعد تعرضه لمحنة رهيبه . ولعل هذا المثل يفسر لنا لماذا نرضى بأحكام القدر رغم شدتها ، ونعتقد أن الانسانية قد أصابت خيرا كبيرا من اصابة جون ميلتون بالعمى واصابة بيتهوفن بالصمم ، ومن الحبيص الأخير لتولستوى الى حيث لاقى حتفه ، وكم بعمور الانسان أن يحقق من تسيد على الخليقة دون أن يمس بأى أذى ؟ ولعل الاجابة قد ذكرها الشاعر ولكنه (٣) :

لقد احتوت محاورة تولستوى مع الله مثلما حدث في حالتي باسكال وكبر كجورد على كل مقومات الدراما . إذ كانت هناك أزمات ( نقاط تحول ) ومصالحات ومبارجات ( مفادرة للمسرح ) ومباغجات ، وكتب في مذكراته في ١٩ يناير ١٨٩٨ :

(\*) مرثية Duino الاولى : Ein jeder Engel ist schrecklich .

« أغثنى يا الهى ! تعال واسكن فؤادى ، ولو أنك كامن فيه بالفعل .  
فانت أنا بالفعل ، وكل ما أفعله هو إدراكى لك ، اننى أكتب ذلك الآن  
وأنا مقم بالربة . وإن كنت أعرف من أنا » .

ويا له من رجاء غريب !! . إذ كان تولستوى يميل الى الاعتقاد بأن  
معرفة الذات تؤدى على الفور الى معرفة الله . واقتحمه شعور غريبه  
بمجرد نفسه ومع هذا فتحة لمحات من الشك والتمرد تتكشف فى هذا  
الرجاء الذى يجمع بين الشعور باليأس والشعور بالزهو رغم اعترافه  
« بأنه يعرف من أنا » . نعم لقد عجز تولستوى عن التسليم بفكرة عدم  
وجود الله ، أو وجوده مستقلا عنه ، واستطاع ماكسيم جوركى اكتشافه  
انشطار هذا الشعور ببصرة حادة تستاهل التقدير :

« فى يومياته التى أعطاني إياها لأقراها أذهلنى هذا الشعار الغريب  
الله هو رغبتي » .

وعندما أعدت له الكتاب سألته ما الذى يعنيه بهذه الكلمات ؟

فقال : « انها فكرة لم تكتمل » . وقال ذلك وهو يحلق فى الصفحة  
ويغمض عينيه نصف الغماضة : « لا بد أننى أردت القول : ان الله رغبتي  
فى أن أعرفه . لا ! ليس كذلك » . وبدأ فى الضحك ، ثم لف الكتاب  
فى شكل أسطوانى ووضع فى الحبيب الكبير لقميصه ، وفهمت من ذلك  
أن علاقته بالله علاقة مثيرة للشك الى حد كبير . انها علاقة تذكرنى أحيانا  
بالعلاقة بين دين وضما فى عرين واحد » .

ولعل تولستوى ذاته قد تصور هذه العلاقة بالله فى بعض لحظات  
الصدق التى مر بها ، فقد مثل هذه الصورة المتمردة الخفية ، ولقد أشار  
الى الله المرة تلو الأخرى - كما حدث فى يومياته بتاريخ مايو ١٨٩٦ :  
« هذا الاله المطوق داخل الانسان » فالظاهر أنه قبل أو سلم بوجود الله  
شرطاً أن تكون بينه وبين البشر هوية ، وساقته الى مفارقات شتى هذه  
الفكرة التى نضجت بين الأنانية الشاعرية والتعالى (\*) الروحي . إذ كان  
تولستوى ملكاً من أعلى رأسه الى أخمص قدميه . وكتب ( ١٨٩٦ ) متذكراً  
تجربة حدثت فى صيف ١٨٩٦ :

« لقد شعرت بالله يوضح لأول مرة ، وبأنه موجود ، وأنا موجود  
بداخله ، وأن الشيء الوحيد الموجود هو أنا بداخله : بداخله مثل أى شيء  
محصور فى شيء بلا حدود بداخله أيضاً مثل الكيان المحدود الذى  
يوجد فيه » .

ان هذا النوع من الفقرات هو ما يخطر ببال دارسي تولستوى عندما يربطون بين فكره وبين الحكمة الالهية ( الثيوصوفيا ) الشرقية والتاوية ( نسبة الى المفكر الصيني تاو تسو ) . ولكن من جهة أساسية ، فان الملل هو الذى كان مستحوذا على تولستوى ، وأيضا الرغبة فى الفهم الواضح . اذ كان تأثره بفولتير ملحوظا للغاية مما حال دون قبوله أبدا طويلا هذه الصور الحميمية الغامضة للوجود الالهى ، فإذا كان الله موجودا ، فلا بد ان يكون « آخر » مختلفا عن الانسان . لقد حير لغز الحقيقة الالهية عقل تولستوى الفخور بنفسه المهموم بالبحث عن الحقيقة ، فبالقدور تقليص حجم « عيسى الانسان » بعد ما قاله رينان ودافيدشتراس الى مقاس انساني . أما الله فكان غريبا أكثر إثارة للشك ، ومن هنا فى أغلب الظن جاء مطلب تولستوى بتحقيق ملكته على الأرض . ولو أمكن تحقيق ذلك ، فلربما أغرى ذلك الله بمعادة السير فى الحديقة . وهناك سينتظره تولستوى فى كمين رغباته . وهكذا يجتمع اللعان فى نهاية الأمر فى نفس الصرين .

ولكن بالرغم من الأحداث الثورية المثيرة ١٩٠٥ ، وما أمرزه غاندى من تقسم فى الهند . وقد تتبع تولستوى أخباره بانتباه وشغف ، فان ملكة الله لم تكن قريبة التحقيق ، اذ بدا الله جل جلاله وكأنه انسحب امام تطلعات تولستوى الحماسية ، وفى المرة التى ترك فيها تولستوى بيته لآخر مرة ، ظهر وجود احتجاج ماضى ضد الحياة التى لم يرض عنها ، وحجيج أكثر خفاء للروح المشاة للدرجة الجنون سعيا وراء الالهية المروعة ، ولكن هل كان تولستوى الصائد أم المصيد ؟ لقد تخيله جوركى يجمع بين الصفتين :

« واحد الحجاج الذين يمشون حياتهم بطولها حاملين عصا فى أيديهم ويدبون فى الأرض قاطعين آلاف الأميال من دير لآخر ومن ضريح أحد الأولياء الى ضريح آخر . ويتناهم شعور بانهم أصبحوا بلا مأوى يأويهم وبأنهم غريباء عن جميع البشر والأشياء ، فلا انتباه بينهم وبين العالم أو الاله ، وإذا أقاموا الصلاة وصلوا من أجله فيحكم المادة فقط ، وان كانوا فى قرارة أنفسهم يشعرون ببغضه ( استغفر الله ) فما الذى دفعه الى التجول على غير هدى من أقصى الأرض الى أقصاها ؟

ان هذا التارجح بين الحب والكرهية ، وبين الإيمان بالبحث والشك ، يصعب تحديد حقيقة نظرة تولستوى الى الله تحديدا قاطعا ، فبالاستطاعة اذا رجعنا الى تصوره للمسيح والانسان وخوافره من محصورية الله فى الانسان وبالرجوع الى برنامجيه المومن بالقيامة الآلفية ، الربط بينه وبين المذاهب المهرطقة الكبرى فى تاريخ الكنيسة الباكورة والوسيطية .

ولكن الصعوبة الحقة ترجع الى ما هو اعدق من ذلك بكثير . وهى صعوبة لم يظهر أكثر من معقبن قلائل استمداهم للحصصا جدبا . اذ اتسعت البؤود الأساسية فى ديانة تولستوى بميوعتها لدرجة خطيرة ، « بعد أن عمد تولستوى الى اطلاق كلمة الخير مكان كلمة الله ، وأحل عبارة الحب الأخرى بين البشر محل الخير . والواقع أن أية عقيدة من هذا القبيل لا يستبعد أن توصف بالالحاد أو اللاإيمان الشامل » (٣) .

وهذا القول صحيح ، ولا يمكن إنكاره . اذ تعد التصورات التعريفية قابلة للحلول كل منها مكان الأخرى ، ومن ثم فاننا اذا سائرنا التدرج فى هذا التصور ، فاننا سننتهى الى لاهوت بغير اله ، أو بالأحرى فاننا سننتهى الى انثروبولوجيا للمطبة الفانية التى خلق فيها البشر الله على شاكلتهم . انه بمثابة اسقاط لطبيعتهم فى أقصى حالاته ، فأحيانا يبدو فى صورة « حارس شرقى » ، ويتخذ فى أحيان أخرى صورة العدو الذى يضح مكرًا وغدرا . ان رؤية الله على هذا النحو ، ودراما المواجهة بين الله والانسان المترتبة على هذه الرؤية لا يصح تسميتها بالمسيحية أو الالحاد . انها وثنية .

ولست أزع أن هذا اللاهوت المركز على الانسان قد هيمن على ميتافيزيقا تولستوى برمتها . اذ اتخذ تصور تولستوى لله فى عهود كثيرة - بلا ريب - تصورا أقرب الى ما جاء فى العقيدة المسيحية الراسخة . ولكن عقل تولستوى المركب الذى لا يتوقف عن التحول والتبدل قد احتوى على عناصر شهيدة الفاعلية مما كان دوستويفسكى ميسميه « فكرة الانسان الاله » . وقد سبق أن سيطرت فكرة ممثلة على عالم هوميروس ، اذ كان البشر والآلهة يلتقون أمام أبواب طروادة ، ويتبادلون الراى ويتعاملون معاملة الئد للئد . وبمباراة أخرى ، كان الآلهة بشرا فى صورة مضخمة فى نواحي الشجاعة والقوة الوحشية والشهوانية والقدرة على التحايل والمخاتلة . ويتفجج البشر فى صفاتهم ، وإذا تجاوزت شجاعتهم الوصف اقتربوا من الآلهة ، وساعد هذا الافتقار الى اختلاف أساسى فى ناحية الكيف بين « الانسانى » و « الالهى » على ظهور بعض الأساطير النمطية كانهدار الآلهة من نساء فانيات وتآليه الأبطال ، ومصارعة هرقل للموت وتمرد بزمثيوس وأجاكس والحوار بين الموسيقى والسديم المادى فى أسطورة أورفيوس . ولكن فوق كل شيء فقد كان لتسمية الانسانى للآلهة دلالة على أن الركيزة المتحركة فى تجربة الانسان كامنة فى العالم

---

(٣) Tolstol und Nietzsche : Leon Shestov ( ترجمه الى الانجليزية )  
N. Strasser كولونيا ١٩٢٢ ) .

الطبيعي ، فبالرغم من أن الآلهة تقطن جبل أوليمبوس ، إلا أن هذا الجبل رغم ارتفاعه معرض لهجمات المردة والشياطين ! ، كما تسمع أصوات الآلهة وهي تهمهم من خلال الأشجار الأرضية والحياة الدنيوية . هذه هي بعض أعراف المعتقدات التي تخطر ببالنا عندما نتحدث عن الكونيات الوثنية .

وإذا ترجمنا مثل هذه الكونيات الى مصطلحات أكثر التزاما بالحدود وأكثر احتمالا للخلاف ، فإننا سنصادفها مضمرة أيضا في فن تولستوى ، فعندما لم يتخيل تولستوى الله كمكافئ مجازي لليوتوبيا الاجتماعية والعقلانية ، فإنه رآه كيانا أقرب تماثلا منه هو بالذات ، ولعل هذه الناحية تمثل في نظري اللفظ الرئيسي في فلسفته ، وكان أخشى ما يخشاه هو استقرار هذا التصور في خلفه ، ولقد لمس الأديب الروسي تشيكوف في رسالة بعث بها الى الكاتب الدرامي ورئيس التحرير سوفورين بلفة باللغة الخاصة الوثنية لجلال تولستوى : « آه من تولستوى ، هذا التولستوى ! انه في الوقت الحاضر ليس من البشر ، ولكنه سورمران وجوبيتر » . ولقد تصور تولستوى الله والانسان كصانعين أو متنافسين يمكن عقد مقارنة بينهما . ومهما كان ارتكازها على ما انصفت به روحه من جلال ، إلا أن هذه التمثيلات الحققة للهوميوية لم تكن منفصلة عن عبقريته ككاتب روائي .

لقد ركزت حتى الآن على عبقرته وعلى مداهم الحسى وتأثيرها ورحابة فكرها وخصوبة مبتكراتها وطابعها الانساني . بيد أننا اذا اعترفنا بأثر ميشولوجية الفنان المباشرة في تحقيق فضائل فنه وتقنيات منجزاته ، فإن علينا ألا ننسى أنها كانت متضمنة أيضا في الجوانب التي تعرض فيها للانفاق والنقص ، فحينما لاحظنا نقصا متكررا ، أو من العلامات المميزة له ، وترددا في تناول أو عدم كفاية التحقق ، فإننا كنا نلاحظ اخفاقا متناظرا في الملتافزيقا ، ولا عجب اذا قال النقاد الماصرون عن الشعراء الرومانتيكيين ان تقنيات شاعريتهم وابتعادهم عن الحققة في استعمال اللفة قد كشف ما اتسمت به المقومات الفلسفية للعصر الرومانتيكي من تفكك وتهويم .

وكشفت روايات تولستوى عندما تصبغت لبعض الفقرات السردية وصيغ حركة الأحداث أوجه نقص لا يمكن الخطأ في ملاحظتها ، وأيضا نقصا في المتبصرة ، فهناك نطاقات يمكن تحديدها اعترافا القموش وتمش فيها العرض . وفي كل مثل من هذه الأمثلة ، اتضح لنا أن علته هي تناول النص لتقيم أو أنماط كانت فلسفة تولستوى تشعرحوها بالعماء ،

أو لم نعملها ما تستحقه من عناية • ومن المهم أن نذكر أن هذه الحالات هي التي تفرق فيها دوستوفسكي •



سأبحث ثلاث فقرات من كتاب الحرب والسلام • الفقرة الأولى هي الصورة الشهيرة للأمير أندرو فور إصابته في معركة أوسترليتز :

« ماذا حدث ؟ هل سقطت ؟ لقد تراخت قديماً •• هذا ما مر بخاطره ، ثم سقط على ظهره ، وفتح عينيه آملاً رؤية كيف سينتهي القتال بين الفرنسيين ورجال المدفعية ، وهل وقع المدفع بين يدي الأعداء ، أم أمكن اقتلاده ، ولكنه لم ير شيئاً • فلم يكن فوقه أي شيء خلاف السماء - السماء السامقة ، التي كانت مشوبة ببعض السحب ، ولكنها كانت سامقة إلى حد يستمعي على القياس ، وتخرقها سحب رمادية اللون تنزل في تودة • وفكر الأمير أندرو : « يا للهول والسكينة والجلال • فلم يمد أي شيء كما كان مثلما رأيته عندما جرى » ••• « لم يمد على حاله عندما جرينا ، ونحن نصيح ونقاتل •• لم يمد مثلما كان عندما تقاثل رجال المدفعية والفرنسيون وسط مشاعر الذعر والغضب ، ولا يبشي أي طرف غير إبادة الطرف الآخر • نعم كم اختلف منظر هذه السحب وهي تنزل عبر السماء السامقة اللامتناهية ! فكيف لم أر من قبل هذه السماء السامقة ؟ وكما أنا سعيد لأنني اكتشفت ذلك أخيراً ! • نعم إن كل شيء تافه ، وكل شيء تافه ، وكل شيء زائف ماعدا هذه السماء التي لا نهاية لها • فلا شيء هناك • لا شيء غيرها • ولكن حتى هي ، فانها غير موجودة ، ولا شيء هناك سوى السكينة والهدوء • والحمد لله ! ••• »

وفي الفقرة الثانية ( الفصل الثاني والمفرون - الكتاب الثامن ) يروي تولستوي مشاعر بيير وهو يقفل راجعاً إلى داره في زلاجه ، بعد أن اكتمل لناشاً جدرانها بالحجارة ، وأن الحياة كلها ستكون ملك يديها :

« لقد كان الجو صافياً ومشعباً بالجليد • فوق الشوارع القذرة السيئة ، وفوق الأسقف السوداء تمتد السماء الداكنة الممتلئة بالنجوم • ولم يتوقف بيير عن الضمور بما في الدينويات من قساة واذلال ، إلا بعد أن نظر إلى السماء ، وقارنها بالقمم الشامخة التي سمت إليها روحه • وعند مدخل آريات ، لاحظ أمام عينيه الرحابة الهائلة للسماء الداكنة الخافتة بالنجوم ، وبريق المذنب الهائل اللامع الذي رآه ١٨١٤ في وضع يكاد يتوسط السماء فوق شارع بيخستينكا محاطاً بالنجوم ، وعاكساً



نوره عليها . ولكن كان بالاستطاعة التفرقة بينه وبين جميع النجوم لاقترابه من الأرض ونساعة نوره وطول ذيله المخلق عالياً . . انه المذنب الذى قيل عنه انه ينهى بكل ما سيجعل بالعالم من كروب ، بل وينهايه ، بيد أن هذا المذنب بذيله المتير لم يثر أى شعور بالهلع عند بيير . وعلى العكس فقد أمدق فيه شاعرا بالاعتباط ، وعيناه ميلتان بالسموع ، فقد تخيل كيف اخترق هذا المذنب البراق بسماوه الذى بلغت سرعته حدا لا يمكن تصوره الفضاء الشاسع ، ثم بدا فجأة وكأنه تحول الى سهم يخترق الأرض ، وبقي ثابتا فى بقعة محددة ، محتفظا بانتصاب ذيله واشعاعه البراق وسط ما لا حصر له من النجوم اللامعة ، وتصور بيير أن هذا المذنب يتجاوب على أكمل وجه وما كان يفور بخلده وروحه الناعمة السامقة ، التى تفتحت الآن لاستقبال حياة جديدة » .

وأخيرا فأننى مبال للاستشهاد بفقرة قصيرة عن علاقة أسر بيير وقد وردت فى الكتاب الثالث عشر :

« لقد هدأت الأصوات التى كانت تتردد فى المعسكر الفسيح ، الذى لا أول له ولا آخر ، وخفت صوت قرقرة النيران المشعلة فى المعسكر وأصوات الحشود الفقيرة من البشر ، وانطلق الوهج المنبعث من هذه النيران ، حتى خمدت ، وارتفع فى كبد السماء القمر بكامل بهائه ، وأصبحنا قادرين على رؤية النايات والحقول البعيدة من المعسكر ، وكنا قبل ذلك عاجزين عن رؤيتها ، وعنينا أبتعدنا أكثر من ذلك . شاهدنا وراء الغابات والحقول الوهج المتذبذب بلا حدود يبهنا فى ذاته ، وأمدق بيير فى السماء والنجوم البراقة فى أعماقها القصية : هذا هو أنا ، وكل ما فى أعماقى ، أنها تبتلى تماما ! » وهذا ما مر فى خاطر بيير . ولقد احتجزوا جميع هذه الأشياء وأودعوها خيمة أرضها مغطاة بالألواح الخشبية ، وابتسم وردد بجوار رفاته » .

تصور هذه الفقرات الثلاث ما يجرى فى الرواية . على نحو مماثل لما يحدث فى الرواية الأوربية ، ويسمى بالشكل التقنى أو التنفيدى ، والذى يتخذ كناية قصوى له استحضار أحد أمثلة الشعور بكيونة الطبيعة (٤) للكاتب والقارى . وفى هذه الأمثلة الثلاثة ، اتخذ الشكل التقنى صورة قوس كبير متحرك حركة متصاعدة الى الخارج من مركز واع « عين الشخصية التى يرى المشهد من خلالها » ثم انتهت الحركة بالرجوع

(٤) The Loose and Baggy Monsters : R. P. Blackmur  
(نيرريك ١٩٥٥) (The lion and the Honeycomb of Henry James)

الى الأرض ، وهي حركة لها دلالة رمزية لأنها تعبر عن قيم الأجيال الروائية والأحداث الفعلية الماثرة ، وإن كان لها مفهوم مجازي أيضا للتعريف بحركة الروح - نشأة إيماءتان تعكس كل منهما الأخرى : الرؤيا الصاعدة للنبي ، والتجميع النازل للوعي الانساني ، وبذلك رسمت الفقرات الثلاث شكلا مقفلا يعاود الرجوع الى نقطة البداية ، وإن كانت هذه النقطة قد ازدادت اتساعا . فلقد عادت العين الى الداخل ، لكي تكتشف استيعاب الروح للفضاءات الخارجية .

وتفصلت الأحداث الثلاثة حول الانفصال بين الأرض والسماء فامتعت السماء الرخبية فوق الأمير الملقى على الأرض ، وترامت له في صورة قائمة مليئة بالنجوم ، وملأت عينيه عندما أمال رأسه في اتجاه مقابل لياقته المظلمة بالفراء . وبدا القمر معلقا في هذه السماء ، واجتذب نظره الى اعماق بعيدة . إن عالم تولستوى عالم ذو طابع بطلمي على نحو عجيب . فالأجرام السماوية تحيط بالأرض ، وتنعكس مشاعر البشر ومضائهم . ولا تختلف الصورة عن صورة الكون كما بدا للعصور الوسطى ، بنجومه التي كانت تضيء البشر بما سيحل بهم ، وبأسقاطاته الرمزية . فما أشبه المذنب بسهم يخترق الأرض ! . وهناك تشديده على جعل الأرض مركز الكون ، والقمر معلق فوقها كأنه مصباح ، بل وحتى النجوم البعيدة فقد بنت كأنها انكماش لبرازيل المسكر . ويتخذ الانسان موضعا مركزيا على الأرض ، وبذلك تكون الرؤيا كلها متصورة من منظور انساني . ويوصي المذنب المحفوظ بقوة بانتصاب ذيله ينظر الحصان عندما يرى من منظور أرضي .

ويبدو أن حلفت « التيما » في السماء الشاهقة الارتفاع وفي الليل برحائبه الهائلة وذبذباته القصية ، هيطلت الى الأرض ، وكان الانسان قد ألقي بشبابه لمسافة بعيدة ثم جذبها ناحيته . وتداعى مشهده السماء الروحية في خاطر الأمير أندرو الجريح ، واقتربت حالته الفزيائية شيئا بحالة من دفن وانحس داخل القبر . ويصعب نفس التفسير عن مثل الثالث الخاص « بالخيمة أو السقيفة المظلمة أرضيتها بالألواح » فهي تدل على ما هو أكثر من الكوخ الذي أوى اليه بئير بعد أمره . ولعلها تذكرنا بالكفن ، وتضم هذا التشبيه - ضمنا - بإيامة بئير ووقاده بجوار رفاقه . وما ذكر عن الانكماش في الفقرة الثانية أحصى في معناه وأكثر لا مباشرة . فلقد نقلنا في عجلة من المذنب الى روح بئير الصاعدة وازدياد شفافيتها ، واكتسابها حياة جديدة ، بحيث يصح تشبيهها بنبات مزهر تمتد جفونه في الأرض . إن جميع التباينات المضمرة بين حركة الأجرام السماوية والنمو وارتباطه بالأرض ، والتباين بين تلاعب الظواهر الطبيعية الذي

لا يمكن التحكم فيه والموارد التي تصعد طامعا انسانيًا للزراعة ، وثيقة الاتصال ، ففي الكون الأكبر ( الماكروكوزم ) ذيل المذنب يتصاعد لاعلى . وفي الكون الأصغر ( الميكروكوزم ) الروح هي التي تتصاعد . وبعد ذلك ، ومن خلال ما يجرى من تحول للقيم ، فاننا نساق الى ادراك عظيمة كون الروح .

لقد نقلت الظاهرة الطبيعية عقل المشاهد في كل مثل من الأمثلة الآتية نحو شكل ما من أشكال الرؤى ، ثم الكشف عن المجهول ، فالسماء والسحب الرمادية المنزلة فوق أوسترليتز تعرف الأمير أندرو أن كل شيء زائل ، وتصرخ أحاسيسه المتبلدة بصوت يذكره بالأحداث التي تتردد في القداس . لقد انقلد الليل وجلاله يبير من تفاهات المجتمع الدنيوى وشروبه . وارتفعت روحه بالفضل وليس مجازا الى سماق ايمانه ببراة ناتاشا . ويشتمل موتيف المذنب على شيء ما من السخرية فهو يبنى بما سينتاب روسيا من « شتى أنواع البلاء » . ومع هذا فعلى الرشم من علمه قدرة يبير على معرفة ماهية هذا البلاء ، الا أنه سيثبت أنه يحمل في طياته خلاصه . فلقد أبلغ ناتاشا أنها اذا استطاعا الحصول على حريتهما ، فانه سيحترف بحبه لها ، وعلمنا اختفى المذنب في كبد السماء ، وغمر الدخان جو موسكو ، قدر لبيير ادراك نواذعه . وهكذا يكون المذنب قد اتصف بتناقض إيمانه ، ويكون يبير قد أصاب في تنبؤه ، وإخطا في تفسيره مما « وفي الفقرة الأخيرة ، يثير المشهد المتراعى الأطراف للغابات والحقول ويمضي الأفاق ، بما بين الأشياء والأحداث من تشابك ، وتنعش من شخصية الأمير الى المخارج اشعاعات على شكل حلقات من الرعي ، ثم تخمد قواه على اللود كانه في جلسة تنويم مغناطيسى من أثر سحر البعد الشاسع . ومثلما حدث لكيتس (\*) يشعر وكأن روحه قد قفزت خارج جسمه متجهة الى التحلل . لقد جذبت الشبكة الصياد وراهبا . ولكن استبصارا يتوهج في أعقاب ذلك : « ان كل ما هو كائن يكمن داخل » . وفي هذا توكيده لأن الواقع الخارجى يتسوله من النوع بالسلات .

وتمثل النقلة الى الحركة الخارجية والتهديد بالتحلل حالة التفرّد (\*\*)  
المثيلة للذروة الرومانتكية ، والتي هنا منها اللود بايرون في دون  
جوان :

ياله من كشف جليل الشبان

Ode to a Nightingale  
Solysiam.

(\*)  
(\*\*\*)

- أن ترى الكون كأنه صورة لك -

ولكن كل هذا من صنع خيالنا

ومن صنع أنفسنا ...

ومع هذا ففي فن تولستوى ، كان لهذا « الكشف » آثاره الاجتماعية والأخلاقية . فلقد كشف عبوء السياه بعد انقشاع الغيوم ، والصفاء المنمى لليل ، والانسباط الرائع للحقول والغابات ، عن خسة الدنيويات وابتعادها عن الواقع . فقد كشفت عن قسوة الحرب وغناها ، وعن التفاهة الجوفاء للأعراف الاجتماعية التي أشعلت نار الأسى في فؤاد ناتاشا . ثم لقد أصبحت هذه الكشف على نحو درامي مستطحت عن معنيين عريقين في الأخلاق : أولا - ليس بمقدور أى إنسان أن يكون أسيرا لإنسان آخر ، ومستتير الغابات في حفيها ودمعتها حتى بعد أن يوارى الغزاة التراب . وخص تولستوى أحوال المناخ والاطرار الطبيعى بعمق : أولا كانعكاس للسلوك البشرى . وثانيا : كتعقيب على ذلك مثلاً رأينا فى مشاهد السكينة الإستورالية التى أحاط بها المصورون الفلبينيون لوحاتهم التى صورت العنف والأوجاع القاتلة .

بيد أننا فى كل ققرة من الفقرات الثلاث التى مثلت عبقرية تولستوى بمعتقداته الأساسية ، نلمس إغساسا بالتصور . ولقد كتب لامب تعقيبا شهيرا على الميثية الجنائزية لرواية وبستر (\*) :

« لم أرق شيئا مماثلا لهذه الميثية ، باستثناء الأنشودة القصيرة التى يذكر فرديناند بواليه الفريق فى مسرحية العاضفة لشكسبير . وكما تشبى صفة المائى للياه . كذلك نحن ننسب الأرض الى الأرض . فكلاهما يدل على شدة المشاعر التى تبعو وكأنها تخضب العناصر التى تعاملتھما » .

« فالهروب والسلام » وأنا كارينا تملآن الأرض ، ومن ثم فانهما دوايتان « أرضيتان » . وهذا هو سر تفوقهما وقصورهما معا . إذ يمثل التصاق تولستوى الشديد بالأرض وبالواقع المادى ، وصلابة مطالبته بالمركات والتصورات الواضحة واليقين التجريبي قوة أسطورية واستطاطية تجمع بينهما . قسمة برودة وتسطيع فى أخلاقيات تولستوى كشفا عن نفسيهما فى عرشه لمزاعم المثل الأعلى على أنها كلمة نهائية لا تقبل المساومة . ولعل هذا هو السبب الذى دفع جورج برنارد شو أن



نولستوی



# Colstoel's Excommunication

Winnas mit ihm! Sein Kreuz ist viel zu groß für unsere Kirche!

صورة كاريكاتورية من تعليقات ويتمان الألمانية تعني على الخطي المسيحي الذي يدعو له

كولستول

الملك! مطبقه أحد من كوستولا لا يمنع لها لستول بلع الضميمة!

الاعتراف لتولستوى بالنبوة \* . فلقد اتصف الاثنان بقوة المضلات وازدراء الانذمال الذى يوحى بالنقص فى الوضوح والخيال ، ولاحظ جورج أورويل ميل تولستوى الى « التنمر الروسى » .

وفى الأمثلة الثلاثة المشار إليها آنفا ، استندنا الى نقطة تبرز فيه التناغم وفقد السرد شيئا ما - من إيقاعه ودقته - وحدث ذلك عندما ننقل من تصوير الأفعال الى المناجاة الفردية ، وعندما تسمع كل مرة بصيغة من جراء علم كفاية هذه المناجاة ، واتخاذها طابع الجدل ، وجنوحها نحو ترديد نغمة محايدة ، وكان صوتا ثانيا اتحم نفسه فى هذه المناجاة \* . واتسم العرض الذى صور حالة النحول التى انتابت وعى الأمير أندرو بروعته عندما حاول لم شتات فكره بمسند شعوره بالارتياح والبعد عن اليقين \* . وفعاة رأينا السرد يتجزأ ويحول الى بعض المأثورات الأخلاقية والفلسفية : « بلى ! كل شيء فارغ ، وكل شيء زائف ما عدا هذه السماء الممتدة الأطراف \* فلا شيء هناك \* لا شيء سوى هذه السماء » - . ويتصف تغير بؤرة التركيز بأهميته ، ويدل على عجز تولستوى عن نقل صور الغرض الحقة وتوجيه أسلوبه لتصوير التهويمات الفكرية \* . إذ كانت عبقرية تولستوى أدبية فى روحها الى أقصى حد \* . وما يذكر فى هذا السبيل ، أنه وضع سؤالا فى هامش نسخة كتاب عن حاملت بهمه إرشادات المسرح التى تذكر « هنا يدخل الشبح » \* . ومن القرائن المؤيدة لذلك أيضا تقدمه « للملك ثير » ، وطريقة إبلاغه عن اغناء الأمير أندرو \* . وعندما كان يتناول حادثا أو حالة من حالات العقل يتعمد تقديمها فى أسلوب واضح ، فإنه كان ينجح الى التهيزب منها أو الابتعاد الى التجريد \* .

وأثارت مشاهدته للمذنب ، والانطباع المباشر المترتب على لقائه بناتاشا استجابة معقدة فى عقل بيير ورؤياه للأشياء ، وترك اعترافه بالحلم الذى أقدم عليه بدافع اتصف بالكرم ، ويحصل فى ذات الوقت نذيرا بما سيحدث تأثيرا على مشاعر بيير \* . غير أن تولستوى لم يلق إلا القليل من الضوء على هذه التحولات ، واكتفى بالقول المسطح ( النافه ) بأن روح چطله قد بدأت تفتح الآن للدلالة على بده حياة جديدة \* . وعليك أن تتصور مثلا كيف كان دالتي أو يروست سيصور هذه الدراما الداخلية \* . إذ كان تولستوى قادرا على الإيحاء بالعمليات الذهنية على خير وجه قبل أن يخف تقلدها وتحول الى وعى \* . ويكفى أن نذكر فى هذا المقام المثل الشهير لثغفور أنا كارينا المفاجئ من منظر أذنى زوجها \* . ولكنه فى حالات كثيرة ، كان يميز عن الحقائق السيكولوجية باستعمال عبارات بلاغية خارجية ، أو يلجأ الى بهت مبسوسة من الأفكار فى عقول شسخصه مما يترك لدينا الانطباع باتجاهه بلا مناسبة : فى اللهجة التعليمية \* . وأخفق التعميم الأخلاقى

المنزع الذي تكشف في العبارة التي شبيه فيها الروح بنبات مزهر في التعبير على نحو متجاوب مع رقة الحدث وتمييزاته . وبذلك أدى هزال الميتافيزيقا الى اجداب التقنية .

وإذا عرفنا نظرة تولستوى الى نظرية المعرفة ومشكلة الادراك الحسى ، فسيكون بمقدورنا تمثيل الأصل الذي يرتد اليه قول بيير : « وكل هذا هو أنا ، وكل هذا يداخلي ، وكل هذا أنا » . بيد أنه في السياق السردى ( الذى يهد وحده ذا دور حاسم ) بدا لنا قول بيير دالا على الجسم المضم وأيضاً على التسطيع . ففي اعتقادنا ، ان أى اندفاع انفعالى يتمين أن يبلغ أوجه في لحظة شديدة التقيد ، ويتم التعبير عنه بكلمات مشحونة بقدر أكبر من الروح الفردية للمتكلم . وينطبق هذا الرأى على طريقة تناول علاقة بيير ببلاتون كاراتيف برمتها .

« فيما يتعلق ببيير قلبد استمر مثلما بدأ في تلك الليلة الأولى ، انساناً لا يسير غوره ، دماً ، ويمثل مصورة مشخصة أبدية لروح البساطة والصدق » .

ويكشف ضعف التعبير هنا عن بعض الإجهادات . اذ تمثل شخصية بلاتون وتأثيره على بيير طابع بعض شخوص دوستويفسكى . وتقع مثل هذه الحالات خارج دائرة اختصاص تولستوى ، ومن هنا جاءت سلسلة الأوصاف المجردة وفكرة الشخص . اذ بدأ لتولستوى كل ما لا ينتمى للأرض وما يقع خارج نطاق المؤلف كالمقل الباطن أو أسرار الروح مسائل غير حقيقية أو هدامة . وعندما فرضت مثل هذه الأشياء نفسها على فنه ، جنح تولستوى الى تحييلها بالتعبير عنها باستعمال كلمات تعميمية أو مجردة .

ولا ترجع مثل هذه الإخفاقات الى عدم كفاية التقنية لحسب ، ولكنها ترتبت - أساساً - على فلسفة تولستوى . وبيّن ذلك اذا قمصنا أحد الاعتراضات الأساسية الموجهة الى تصوره للرواية . فلطالما ذكر أن شخوص عالم الرواية عند تولستوى عبارة عن تجسيمات لمتقدمات الكاتب وتأملاته المباشرة لطبيعته . وبذلك لم تزد هذه الشخوص عن مجرد دعى يعرف تولستوى كل ما يخصها ولديه القدرة على توجيهها وفقاً لمشيئته ، فلا شيء فى هذه الروايات قد وثى من منظور آخر غير هيئى تولستوى . وهناك روايون يعتقدون ان مثل هذه النوعية من السرد التي تفرس نفسها على كل شيء تعد انتهاكاً للمبادئ الرئيسية لتقنياتهم . وبوسعنا الاستشهاد



بهنرى جيمس كأحد الأمثلة التي تؤيد هذه النظرة ، وقد سجل إتجاهه فى مقالة أحد كتبه (٥) :

« عندما أتناول موضوعا ما ، فأننى أرى أحداث قصتى من خلال مناسبة ما أو من خلال حساسية شخصية ما مرتبطة بها الى حد ما ، أو من خلال منظور بعض من لا يعرفون بأنهم متورطون فيها نوعا ، وإن كانت تشغل بالهم ، ويكونون من الأذكاء ، أو ممن شهدوها ربما يحكم عليهم كمخبرين - ولقد يحدث ذلك عن طريق شخصية ما قادرة على المشاركة فى الحالة بقدر من النقلة أو التفسير » .

ويستفاد من وجهة نظر هنرى جيمس أن أعظم ميزة فى الرواية ترجع الى اللمزة المسرحية وقدره المؤلف على البقاء خارج عمله - وعلى عكس ذلك ، بدأ الراوى عند تولستوى عارفا بكل شيء ، وروى حكايته بأسلوب مباشر وبلا مواربة . على أن هذه الحالة لم تكن وليدة المصادفة فى تاريخ الأدب . فعندما كتبت « الحرب والسلام » و « أنا كارينا » استعملت الرواية الروسية أسلوبا فى الكتابة بالغ التعقيد والارتقاء ، وقدمت أمثلة لصيغ شتى من التعبير اللامباشرة ، ونجست صلة تولستوى بشخصه من تصوره وجود منافسة بينه وبين الله ، وأيضا من فلسفته فى الفعل الخلاق - نعم لقد تشبه بالاله فوضع أنفاس حياته فى أفواه أبطاله روياته .

وترتب على ذلك اتساع فذ فى العرض ، واتجاه يتسم بالمباشرة . يذكرنا بالتححر المتيق الذى عرف عن الفن البنداني . وكتب يرمى لوبوك ، وكان بالذات من أنصار التعبير اللامباشرة على طريقة جيمس :

« كان تولستوى يصنع عالمه بقدر أقل من التردد الظاهرى عما قد يشعر به شخص آخر عند تخطيط مشهد لشارع أو أبرشية . فنور النهار يبدو وكأنه يشرق من صفحاته ويصطب بأبطاله ، ويتحقق ذلك بنفس السرعة التى يرسم بها المشهد ، فتدرك الظلمة وهى تفتك بأرواحهم وأموالهم وكل متعلقاتهم وتتركهم على فيض الكريم لا يستظلون بأى شيء غير السماء . ففى عالم الرواية بأسره لم يظهر مشهد واحد مضجورا بالهواء ، ويستطيع الجميع استنشاقه بحرية مثل المشهد عند تولستوى » (٥) .

ولكن الثمن كان قادحا ، وبخاصة فى حالات الكشف عن الأعماق .

فى الفقرات الثلاث التى فحصناها بدأ تولستوى بتقديم الشخصية من ظاهرها ثم انتقل الى الفصوص فى داخلها . وعند تصوير التخلجات

The Golden Bowl.

The Craft of Fiction : Percy Lubbock

ليوبوك ١٩٢١ .

(٤)

(٥)

للمداخلية ، حدث عند تجميعه الشخصية نقص في الشدة ، جعلها تباع أقرب إلى السذاجة . وهناك ناحية مقلقة تتعلق بالأسلوب المفوق الذي اتبعه تولستوى في تناول فكرة الروح . إذ كان يقتحم وعي خلاته على نحو سافر ، ويسمنا صوته ( صوت تولستوى ) منطلقاً من شغافه شخصوه . وعلينا ألا نعلم الذي يذكّرنا بالحكايات الخرافية ، ورائنا بعض العبارات كمباراة « من الآن فصاعداً سيتحول إلى إنسان جديد » . تلصّب دوراً كبيراً دون تفرقة بين حالة وأخرى في ميكولوجية تولستوى ، الذي يطالبنا بتقبل الكثير فيما يتعلق بالعمليات الذهنية ، وبسلطانها وصراحتها ، وعلى العموم فإننا نسلم بذلك ، لأن تولستوى غلف شخصوه بطرف مكثفة ، وأحكم تقديم حياتها لنا اعتماداً على أسلوب داغىء طويل الأناة يلفنا إلى تصديق كل ما يقوله لنا .

ولكن هذه الحقائق المكتملة لم تتسكن من إحداث تأثيرات ، ولم تستطع الفوس في أعماق التبصر على النحو الأمثل . هذه التأثيرات هي التأثيرات الدرامية التي تنبعث مظهرها من فاصل التمتة الذي يفصل الكاتب عن شخصوه ، ومن مقدرتهم على مواجهة المبالغيات غير المتوقمة . إذ يكمن في الشخصية الدرامية بمعناها الصحيح إمكانية عدم القدرة على التنبؤ بما ستقدم على فعله ، وموهبة عدم الانضياغ لنظام محدد . ودفع تولستوى من قدرته على الإحاطة بكل شيء ، فأفلتت من قبضته التوترات القصية للامعقولات وتلقائية الأحداث الفوضوية . وثمة تفتة من حوار بين بيوتر ستبانوفتش فيرخومنسكى وستافروجين في رواية المسسوس لدوستويفسكى :

« اننى مهرج . ولكنى لا أريدك يا نصلى الأمل أن تكون مثلى !  
 هل فهمتلى ؟ »

وفهم ستافروجين ، وإن كان أحسد غيره لم يلمهم المقصود ، فهدم شاتوف مثلاً بالهشمة عندما أخبره ستافروجين أن بيوتر ستبانوفتش متحمس .

« أغرب عنى الآن . ورياً تمكنت في الفلم من اعتصار شيء ما من نفسي . تعال غداً .

... بللى ! بللى !

... ورائى لى أن أعرف ! أغرب عنى أغرب عنى ، وخرج من الغرفة .  
 وغشم بيوتر ستبانوفتش أثناء اخفائه لمسده : « وبعد كل هذا ربياً كان هذا أفضل سبيل » .

إن شدة تكثف الموقف هنا تقف خارج حدود قدرات تولستوى • إذ تم التمييز عن أحبوكة الدراما ، وطبقها العالية ، اعتمادا على التفاعل بين المعاني المتناقضة للترتبة على اختلاط جانب من الجهل بجانب من التبصر • ويشعرنا دوستوفيسكى بأنه يتفرج على مخترعاته ، وبأنه حائر ومدهول من كيفية تتابع الأحداث • وهذا هو ما يريد أن نشعر به ويحافظ دوستوفيسكى في جميع الحالات على الابتعاد عن الكواليس أو الاختفاء وراء ستار المسرح • أما في حالة تولستوى فلا وجود لمثل هذا الابتعاد ، لأنه يرى خلأته بناء على معرفة شاملة وحس وشوق ، على نحو يذكرنا بتصوير علماء اللاهوت لله •

ففي لحظة سقوط الأمير أندرو على الأرض ( في الحرب والسلام ) نغد تولستوى إلى داخله ، ورافق بيير في الزلاجة وفي المخيم • وما يخرج من أفواه الشخصوس من كلمات لا ينبئها إلا من جانب فصص من سياق الأحداث • وهذا يعيدنا مرة أخرى إلى المشكلة الرئيسية في نقد تولستوى ، أي إلى ما وصفه الأستاذ بوجيول بانككس الدعوة الأخلاقية والتربوية ، التي مثلها السيست عند مولير ، على طبيعة تولستوى •

وليس هناك ركن من أركان الفن عند تولستوى قد تعرض لنقد عنيف مماثل لما وجه إلى طابيه التعليمي أو التربوي • فكل ما كتبه يبدو قد اتبع « مخططا مرسوما للتأثير فينا » على حد قول الشاعر الإنجليزي كيتس (\*) • فكانت العملية الإبداعية هي والنزوع نحو تقديم الدروس متلازمين، وعكست تقنيات الرواية عند تولستوى - كما لا يخفى - هذه الثنائية • فعندما تتصاعد حمية ملكاته الشعرية فإنها تجر في ذيلها تميمها مجردا ، أو شذرة من نظرية • واستفحل اثر عدم وثوقه في الفن بصورة حادة عندما اشتدت حيوية السرد الروائي ، وازدادت ليريكيته دفقا مما حدد بأن تصبح غاية في ذاتها ، ومن هنا جاءت التقطعات المبالغية في روح الممل الفني ، أو اختفاؤها ، وتخاذل المضارع • وبدلا من أن تترك الناحية الميتافيزيقية من خلال الأشكال الاستعاطيقية ، فإنها فرضت مطالبتها البلاغية على الشعر •

وحدث ذلك في الأمثلة التي بحثناها آنفا ، واتسم التحول النحصر برقته ، واستمر ضغط مخيلة تولستوى مما صعب علينا اكتشاف الصدد ولكنه موجود • وبوسعنا الاعتداء إليه في خواطر الأمير أندرو ، وفي التعبير المسطح عن روح بيير ، وفي التجول المباحث لبيير نحو التذهب الفلسفي ، والذي مثل - كما نعرف - توترا في ميتافيزيقا تولستوى • وفي هذه الناحية ، تعد الفقرة الثالثة أكثر الفقرات كشفا لهذه الظاهرة ، كما نلاحظ

عنده توقف الحركة الخارجية للوژيا ، وانجذابها - بتصنيف - نحو وعى ببيير ، فربما يتوجب متساويًا : وهل كل هذا هو أنا ؟ كل هذا بداخل . . . كل هذا أنا ! . . . وإذا اعتبرنا هذا التساؤل قضية إبستمولوجية ، فإنه سيتراضى أقرب إلى الاشكال . فلقد عبر عن زعم مركب من جملة مزاعم محتملة عن العلاقة بين الإدراك والحس والعالم المحسوس . ولكل حل انبثقت هذا القول من السياق المتخيل ؟ لا أظن ، والدليل على ذلك هو تمارض الفكرة التي طرحها ببيير هي والاتجاه العام للمشاهد وتأثيره الليريكى المنشود . وهذا التأثير كامن في التباين بين الهدوء السرمدي للطبيعة الفيزيائية المحسوسة - والتمرد في السماء السماقة والغابات والحقول والفضاء المتألق بلا حدود - وبين مظاهر القسوة التافهة للانسان . غير أن التباين يتلاشى إذا افترضنا أن الطبيعة مجرد فيض من المدركات الفردية . فلو صح أن « الكل » الذى هو داخل ببيير ، وأن الفردية هي أكثر التفاسير مشروعية للواقع ، في هذه الحالة سيكون الفرنسيون قد أصابوا عندما وضعوا « الكل » في سقيفة مغطاة بالألواح . وهكذا تمارض الحكم الفلسفى الصريح هو يربط السرد الروائى ، ويكون تولستوى بذلك قد ضحى بمنطق التلوين المميز للحدث الروائى في سبيل اتجاه عقله التكاملى .

وفي تصوورى أنه من المحتمل أن تقرأ عبارة ببيير على نحو أكثر تحمرا وابتعادا عن الدقة . ولأن يستغرب تفسيرها على أنها تمثل حالة من حالات الإيمان الفاضل بوحدة الوجود أو الاتحاد بالطبيعة على طريقة جان جاك روسو . غير أن ما حدث من تغير في الخطوة لا يمكن الخطأ في تقديره . وحتى إذا نظرنا إلى نهاية الفقرة نظرة تصميمية لا بعد حد ، فإن صوت المتكلم سيفسر على أنه صوت تولستوى أكثر من نسبته إلى ببيير .

وعندما تتجسم الأسطورة في فن التصوير أو النحت أو تصميم البالية ، فإن الفكر يترجم من لغة الكلام إلى لغة أخرى تناسب المقام ، ويحدث تحول راديكالى في الواسطة الفنية ( الميديوم ) . إما عندما تتجسم الأسطورة في تصوير أدبى ، فإن جانباً من الواسطة الفنية يظل ثابتاً ، لأن الميثافيزيقا والشعر متجسمان في اللغة . وتثير هذه الناحية مشكلة جسيمية . فهناك عادات لغوية وتقنيات لغوية اعتبرت تاريخياً مناسبة لبحوث الميثافيزيقا حتى وإن كانت هنالك عادات وتقنيات أكثر ملائمة بطبيعتها لموضوعات الخيال ، أو الإيهام . وعندما تمير القصيدة أو الرواية عن فلسفة يعينها ، فإن الصنيع الشفوية لهذه الفلسفة تجنح إلى انتهاك نقاء الشكل الشعرى . ومن هنا غاننا نميل إلى القول عن فقرات معينة من الكوميديا الإلهية أو الفردوس المفقود بأن ما بها من مصطلحات لاهوتية ،

أو من تقنيات الكونيات قد طغى على لغة الشعر والمباشرة الشعرية .  
ولقد كان هذا النوع من التداخل هو الذى خطر ببال دى كوينسى عندما  
فرق بين « أدب المعرفة وأدب القوة » (\*) . وبحث مثل هذا الانزياح  
أو التجاوز عندما تناقش إحدى النظرات إلى العالم ، وتطرح بلغة الشعر ،  
أى عندما تترجم وسيلة لقوية إلى وسيلة أخرى . ولقد حدث ذلك على  
نحو حاد وملحوظ فى حالة تولستوى .

وظهر الجنوح إلى الوعظ والاستمانة بالحجج التحذيرية فى الرواية  
عند تولستوى ابتداء من بداية عهده بالكتابة ، واتجه القليل من كتبه  
فيما بعد إلى الابتعاد عن طابعه الأصلى ، كما حدث فى كتاب صباح أحد  
الملك الأعيان ، أو الحكاية المأكرة لوسمين ، إذ بلغ لتولستوى من الأمور  
البعيدة عن التصور اقدم شخص جاد على نشر مقطوعة روائية لا تهدف  
لأى شئ غير الترفيه ، أو ترمي إلى خدمة قضية لا تزيد عن كونها محاولة  
استعراضية متحررة للابداع . وإذا كانت رواياته وحكاياته قد استطاعت  
نوصيل الكثير إلى قراء لم يعرفوا شيئاً عن فلسفته ، أو اكتفوا بذلك ،  
فإن هذه الحالة مئزر عيب وسخرية . وتمثلت أكبر صورة للتمارض فى  
الاتجاه بين تولستوى وجماهير قرائه فى المثل الشهير للأجزاء التاريخية  
من رواية الحرب والسلام والمقالات التى كتبها فى الفلسفة . ووصف  
توجينيف فى رسالة معروفة إلى الناقد الأدبى والمشرى على نشر كتب  
الشاعر الرومى يوشكين هذه الأجزاء من الرواية بأنها مهزلة . وتمجب  
فلوير من نزوع تولستوى إلى التفلسف ، وأنه لا وجود لأى شئ دخیل  
مماثل لاقتصاديات الرواية ، وإلى أغلب من انتقدوا تولستوى من الروس  
ابتداء من بوتكين إلى بيريوكوف الفصول الفلسفية فى رواية الحرب  
والسلام مادة دخيلة على النسيج الحق للرواية ، مهما كان الحكم عليها  
فى ذاتها ، أى نسبت إليها قيمة فنية أم لم تنسب . ومع هذا وكما قال  
إيزيا برلين :

« إننا نصادف هنا مفارقة - بالتأكيد - إذ كان شغف تولستوى  
بالتاريخ ومشكلة الحقيقة التاريخية بمثابة هوى يكاد يستحوذ عليه . قبل  
تأليفه لرواية الحرب والسلام ، وأثناء اشتغاله بهذه المهمة - فلا أحد يقرأ  
مذكراته ورسائله وكتب الحرب والسلام - بلا جمال - بمقدوره الارتباب  
فى أن المؤلف ذاته قد اعتبر هذه المشكلة فى صميم الموضوع ، أى المشكلة  
المحورية التى يثبت عليها الرواية » .

وليس من شسك أن ذلك كذلك • فالأحكام وليدة التأمل وغير المزخرفة عن نظرية التاريخ ، والتي تضجر معظم القراء ويحتبرونها خروجاً عن الموضوع قد يلت تولستوى في صميم الرواية ، على أقل تقدير أثناء تأليفه للرواية • وبالإضافة إلى ذلك ، وكما سبق أن أشرت ، فلم تكن مشكلة التأنيخ أكثر من مسألة فلسفية واحدة أثرت في العمل ، ويتساوى معها في الأهمية « البحث عن الحياة الكريمة » التي اتخذت شكلاً درامياً في « ساجاته » بينر ونيقولاى ووستوف ، ويضاف إلى ذلك المادة التي جمعها لوضع فلسفة للزواج ، وبرنامج الإصلاح الزراعى ، وتاملات تولستوى التي استمرت طيلة حياته فى طبيعة الفعولة •

فلماذا إذن لم يتسبب القحام ممارسات ميتافيزيقية على الإقاعات الأدبية ، وما يترتب على ذلك من اخفاق فى تجسيم المادة الروائية - كما حدث فى الفقرات الثلاث موضع النقاش - فى خلق عائق عسير أمام نجاح الرواية فى جيلتها ؟ والإجابة على ذلك هى إبعاد الرواية ، وعلاقة الأجزاء بالبناء المكتمل • إذ تصور تولستوى « الحرب والسلام » كعمل فنى يشمل حيزاً كبيراً ، ويولد حركة وقوة دافعة قوية قادرة على استيعاب نقاط الضعف فى سياق الصرح الشامخ المهيّب فى كليته • ويقدر القارىء أن يتخلى أجزاء كبيرة كالمقتضيات التى دارت حول الكتابة التاريخية والتكتيك دون أن يشعر بفقدانه الخيط الأول للرواية ، ولربما اعتبر تولستوى مثل هذا الاتجاه الانتقائى إهانة لفأفته أكثر منها إهانة لفنّه • وانصب قلم كبير من ضغائنه فى أواخر أيامه على روايته وعلى حالته العقلية التى استجشت على وصف « الحرب والسلام » وأنا كارينا على أنهما تمثلا « الفن الرديء » • وانعكس ذلك فى اعترافه بأن هذه الأعمال قد ألفت فى مقام فنى مختلف عن روح المقام الذى قرئت فيه • ولقد تصورها تولستوى - من جانب - أبان حالة من الفتور الموجب والفك والفحيرة التى استحوذت عليه من جراء ما تنسم به الدينويات من غباء وابتماد عن الروح الانسانية ، ولكن الآخرين نظروا إليها كصورة لماضٍ ذهبي ، أو كتوكيد لما فى الحياة من محاسن ، ولعل تولستوى كان مخطناً فى هذا الخلاف ، وربما كان أقل تبصراً من نقاده • فكما كتب ستيفن كرين (\*) فى فبراير ١٨٩٦ :

« فى اعتقادى أن هدف تولستوى المفترض هو التسامى • وهى مهمة شاقة يصعب النهوض بها • وما أشبهها بالمهمة الكيخوتية • وطن انه لن ينجح ، ولكنه سينجح أكثر مما تصور ، وبذلك سيظهر فى أول

نقطة نجاح يحرزها أنه كان نسبيا عديم البصيرة . وهذا هو الثمن الذي تدفعه هذه النوعية من العظمة (٦) » .

ويرجع جانب كبير من الكمال في رواية آنا كاريننا الى مقاومة الشكل الشعاري لاحتياجات الغاية الوعظية ، ومن ثم تحقق بين الناخبين توازن دائم وتوتر متناغم . ففي الأحيوة المزجوجة ، تم التعبير عن المقصد الثنائي لتولستوى والتنسيق بينهما . ولقد استهلكت الرواية بشعار منقول عن القديس بولس لتعريفنا بحكاية آنا ، وزودتها بملأى خاص ، ولكن هذا الشعار لم يتحكم في الأحداث بتاتا . اذ عرض مصير آنا المأسوي قيصا وإخصابا للمحسوسات تحلت القاصمة الأخلاقية التي اعتنقها تولستوى بوجه عام ، وسمى لتقديدها في صورة درامية . وكان ما حدث هو استحضار الهين : أحدهما بطيريكي عتيق هو الإله المنتقم ، والآخر لا يملأ أى شيء على الإخلاص للمأسوي لروح جريئة . وبذا عبر عن ذلك على نحو آخر قلنا ان تولستوى قد ازداد افتقانا ببطلته ، واعتمادا على تحرر مشاعره ، استمتعت بقدر نادر من الحرية . ولربما كانت أنا الشخصية الوحيدة تقريبا من بين شخصيات تولستوى التي اتجهت في التعبير عن شخصيتها الى اتجاهات ابتعدت عن سيطرة الروائي ومعرفته المسبقة . ولقد أصاب توماس مان عندما قال ان النزعة الهيمنة على آنا كاريننا كانت اخلاقية ، ووجه تولستوى اتهامه الى المجتمع الذي استولى على حق الثار الذي ينتج مشيئة الله وحده . ولكن للمرة الوحيدة ، جاء موقفه تولستوى الأخلاقي متناقضا . اذ كانت ادانته للزنا اقرب الى الأحكام الاجتماعية السائدة ، وتقابله هو وغيره من المخفرجين في الأوبرا - مهما بدا في اتجاهاتهم من ميول دينوية وقاسية - فلم يستطع كبح جماح الصلابة التي أحدها مسلك آنا ، وتأثر بها ، ونزوعها لاتباع قاعدة سلوكية متحررة . ووسط حيرته ، ومن جراء الافتقار الى قضية واضحة كذلك التي سيعرضها بعد ذلك في رواية البحث ، تصقت فرصة التحرر في السرد وغلبة الشاعر على الواصف . ثم لقد خضع تولستوى في آنا كاريننا لمخيلته أكثر من خضوعه لمقله ( الذي يعد دائما مصدرا خطرا للاغراء ) .

ولكن اذا كانت اجزاء الرواية المعنية عناية مباشرة بآنا قد تحررت من انتقال المذهب ، فان هذا يرجع أيضا الى أن قصة ليفن وكيثي كانت بمثابة مخفف للصلابات التي تحفلها قوة الوصف عند انطلاقها . ومن هذا يتضح أن توازن الصل الفنى قد اعتمد اعتمادا قويا على بنائها المزوج

---

Love Letters to Nellie Crouse — Stephen Crane (★) جميعها

و H. Cady و L. G. Wells جامعة ميراثوزة ١٩٥٤ .

الأحبوبة . وبغير ذلك ما كان بمقدور تولستوى تصوير آنا يمثل هذه السحابة السخية والانصاف الشاعرى للمحبة . بيد أن آنا كاريننا قد حددت من جملة نواح نهاية العهد الذى استطاعت خلاله عبقرية تولستوى تحقيق التوازن الخلاق بين نزعتين متعارضتين . وكما رأينا لقد صادف تولستوى صعوبة فى إنهاء كتابه ، وتراجع الفنان الكامن فيه ومبدع تقنية الرواية أمام الداعية .

ويعد آنا كاريننا ، تزايدت هيمنة الميول الأخلاقية والתרورية وما يصحبها من تقنيات بلاغية على الهامات تولستوى ، الذى شرع فى تأليف بعض أبحاث ملحة فى ( البايديا ) أو المسائل التربوية ونظرية الذين وعندما عاد مرة أخرى إلى فن الرواية ، تأثرت مخيلته الحماسية بقتسامه فلسفته ، فرأينا كلا من « موت إيفان ليتش » و « صوناته كرويتز » اللتين لا يتكرر اتصافهما بالأتين الفئتين ، وإن كانتا من الآيات الخاضعة لتوجه أوسع . ولا ترجع ما فيهما من حدة نظيفة إلى سيطرة الرؤيا الخيالية ، ولكنها ترجع إلى ما أصاب هذه الرؤيا من ضيق وما أشبهها بصور الأقزام فى لوحات بوش (٢) ، فقد تماثلت معها فى خضوع حيويها لضغوط عنيفة . وتعد رواية « موت إيفان ليتش » من الفصل الفنى المناظر لرسائل من العالم السفلى لدوستوفسكى . وبدلاً من أن تهبط هذه الرواية إلى المواضيع المكننة من الروح ، فإنها هبطت حيثما وبدقة وبطريقة موجهة إلى المواضيع القائمة من الجسم . فهى قصيدة شعرية - بل ومن إحدى القصائد الشعرية - التى صورت الجسد عندما يلتهب ، ومثلت كيف تغفل مطالب الجسد وما يصحبها من أوجاع وفساد فى العقل ودهاقته . أما صوناته كرويتز فإنها أقل كمالاً من الناحية التقنية ، لما فيها من طغيان للمنصر الأخلاقى السافر ، مما أدى إلى تعذر استيعابه فى بناء السرد الروائى . وفرضت معاني هذه الرواية علينا اعتماداً على بلاغتها الفبذة ، أما الجانب الفنى فيها فلم يحظ بمشغل متخيل مكتمل .

واستمر الفنان الكامن فى تولستوى حياً قريباً جداً من السطح ، فبعد أن أعاد قراءة رواية دير يادم لاستئناف استيقظت فى أبريل ١٨٨٧ رغبته فى تأليف رواية كبرى . وفى مارس ١٨٨٩ ، أشار بوجه خاص إلى فكرة تأليف مقطوعة روائية ضخمة ومتحررة على غرار آنا كاريننا . ولكنه كتب عوضاً عن ذلك رواية « الشيطان » ورواية « الأب سرجيوس » ، وهما من حكاياته الشذبية الكابتة فى الاعتراض على شهوات الجسد . ولم يعد إلى الشكل الكبير للرواية إلا ١٨٩٥ ، أى بعد ١٨ سنة من انتهائه من آنا كاريننا .

(\*) Hieronymus Bosch (١٤٥٠ - ١٥١٦) مصور للملكى اشتهر بمرابطة موضوعاته وتساويره التى اختلفت فى روحها عن الأعمال الفنية لعاصريه .



ومن العسير تصور « البعث » كرواية بالمعنى المألوف . وترجع مخططاتها الأولية الى ديسمبر ١٨٨٩ ، وإن كان تولستوى لم يستطع حمل نفسه على اقرار فكرة تأليف إحدى الروايات ، أو رواية بالقياس الأكبر بمعنى أصبح . ولم تتوفر له القدرة على ارضاع نفسه بالاقدام على هذه المهمة الا عندما اقتنع بأن هذا العمل سيعينه على نقل برنامجه الديني والاجتماعي في شكل مقنع وسهل للمال . وأخيرا ولولا احتياجات دار النشر (\*) ، التي آلت اليها حقوق نشر الكتاب لما اكمله -تولستوى على الاطلاق . ويكس هذا الكتاب التقلبات التي طرأت على مزاجه وتصوره البيورتاني للفن . بينه أن الكتاب ضم صفحات رائعة ومواقف أطلق فيها تولستوى الصنان لفتناته التي لم يسترها أي تغير أو وهن . فما كتبه عن نقل السجناء الى شرق البلاد قد اتصف بالتسامح مخطوطه وحيويته التي تجاوزت أية غاية مرسومة . فنعلمنا يفتح تولستوى عينيه على المشاهد والأحداث الفعلية ، بدلا من أن يتركها لمسلطين على انفعالات غضبه ، فان يديه تتحركان بحلق فتى لا يجارى .

وهذه ليست مصادفة . فلقد سمح تولستوى لنفسه حتى في عمله المتأخر بقدر من التحرر ورسم صورة بالحجم الطبيعي ، كما يقال في عالم الفوتوغرافيا وبث الحياة في الجرات بفضل تكرار ضرب الأمثلة ، وساعد التسريح الملحمي الرهيب على كساء عظام المجادلات . أما في القصة القصيرة فالامر عكس ذلك لضيق المكان والزمان مما يؤدي الى تعلق استيعاب العناصر البلاغية في لغة الرواية . وهكذا ظلت الموثيقات الوعظية وأساطير السلوك في حكايات تولستوى الأخيرة متمسكة وواضحة للعيان . وسمرت رواية الحرب والسلام وأنا كاريننا والبعث لتولستوى بفضل ضخامتها الاقتراب من النمل الأعلى للوحدة الذي سعى اليه ببناد واصرار . ففي اللاندسكيپ المتخيل لرواياته الثلاث الرئيسية ( كما كانت ماويان مور مستقول ) أمكن الجمع في مكان واحد للنفذ الحقيقي والتململ الحقيقي .

لعلنا لمسنا هنا قانونا أكثر تعميما للشكل الأدبي سماه المؤلف بقانون الاتساع الضروري (\*) . فعندما يراد تقديم فلسفة معقدة لابد أن يسمح حجم البناء الشعري الذي يستعان به الحجم المناسب للتعبير عن هذه الفلسفة . وعلى تقيض ذلك ، فإن مسرحيات سترندبرج الأخيرة قد أومت بعدم توافق الدراما بأشكالها المتكشفة مع العرض المنهجي والتعبير الجندلي من موقف ميتافيزيقي معقد . ففي المسرح الفعلي - بخلاف المسرح المثالي للمحاورات الأفلاطونية - لا وجود لمكان كاف أو زمان كاف ، وليس

Dukhobars.  
Necessary amplitude.

(\*)  
(\*)

بالمقدور المساح المجال لجهر الفكر واعلاؤه دورا مستقلا الا في القصيدة الطويلة أو الرواية الطويلة .

وكان لتولستوى تلميذ، وحيه وخليفة أوجه ، تكشف عنه واضحا الاحساس بالشكل الملحمي والتصور الفلسفي ، وحدث تحالف بينهما تماما مثلما حدث عند تولستوى بالذات . انه توماس مان الذي فاق تولستوى في الاستغراق في الميتافيزيقا والافراط - عن عمد - في الاستعانة بالأساطير ، ولكن دور تولستوى في الاستيعاب الموثق للتاريخ والأشكال الجسمانية كان أشد حسا ، وإذا وصفنا الكاتبين مع الالتجاء للتفرقة القديمة والتي يسهل انتقادها ، قلنا انها شعراء العقل الاستدلالي والوجدان الحاس معا . ففي الدكتور فلوستوس ، امتد توماس مان الى تركيبة من أسطورة التاريخ وفلسفة الفن وحكاية متخيلة لحالة من الوقاء النادر . وفي هذا الكتاب اثبتت التأملات بجزءا منها من الأحداث الروائية . وكانت نقلات تولستوى من الشعر الى الناحية النظرية - كما لاحظنا في أمثلة مميزة - أشبه اجهاد وأكثر انكشافا للناظر المدقق . غير أن تولستوى ومان يجتازن سويا نفس المكانة في تراث الأدب الفلسفي . فلقد استعادا لوعينا كيفية ترجمة الأساطير الشكلية التي تجسم معتقدات البشر عن السماء والأرض الى حقائق الشعر .



كانت عبقرية تولستوى عبقرية نبى ومصلح ديني ، ولكنها لم تكن - كما لاحظ برديف - عبقرية عالم لاهوت بالمعنى التقليدي أو التقني . فلقد نظر الى الطقوس الاحتفالية والشعائر الدينية للكنائس الوطنية بعين الازدراء . وتركت لديه المشاجعات اللاهوتية في صيغها الشكلية وقداستها التاريخية الانطباع بأنها مباحكات تأله . فلقد جرى في دمه مثلما حدث عند روسو ونيثشه تيار قوى من الأيقنة ( النور من عبادة الأوثان ) . ومن هنا جاء اهتمامه الدائم ككلمان وأستاذ ديني مما يطبيعة السلوك الاجتماعي والنشأة قاعدة عقلانية سهلة لأحوال الدنيا . ونزع الى تصور المسيحية لا كوحى مقدس أو ظاهرة تاريخية ولكن كتعاليم تعرفنا معنى الحياة . وعلى حد قول أحد النقاد المحدثين : « لقد أخرج تولستوى انجيلا خاليا من اللامعولات ومجردا من الرؤى الميتافيزيقية والصوفية ، بعد أن انتزع منه المجازات والرموز ، واستبعد المعجزات وأحيانا الشكايات الانجيلية

أيضا (٧) ، ومن ثم جاء تداول تولستوى للمادة الدينية متحررا من الأحداث المتوترة للأيقنة السائدة في الفكر الروسي . ورأى في العروض الرمزية والتأويلات الكهنوتية للأفكار الدينية نزوعا متعمدا للتعتيم ومحاولة من قبل الكهنة والمعلمين الزائفين لاختفاء الحقائق البسيطة التي ليست موضع خلاف عن الحياة الكريمة عن عامة الناس . وكتب تولستوى في كتابه عن التعاليم المسيحية إن المحبة الكائنة في كل إنسان تتشابه « والبخار المحبوس في القلاية » ، وعندما يعتمد البخار ينفج الكباسات ويحدث أثره « ويأله من تشبيه عجيب ، شديد الإبتدال والحرفية بحيث لا يستطيع صوره في موعظة أحد القسوس السلفيين » . وفي غير مقهورنا تصور خروجه من فم دوستوفسكي .

وتمثل ميتافيزيقا دوستوفسكي ونظرته للاهوت موضوعا خطيرا . فحتى إذا تضامل حجم رواياته عما هي عليه الآن ، فإننا كنا سنستمر في قراءتها كأعمال تحتوي على بلور الأفكار يستمر ويتكشف أمرها في المستقبل (\*) في تاريخ الأفكار . ولقد البهتت من لاهوت دوستوفسكي ، ومن التعقيد أو الاعتراض عليه معتقدات تجمع بين التعقيد والألمعية بحكم ما اشتملت عليه من أفكار . وتضم هذه الأعمال كتابات فاسيل روزانوف وفياتشلاف ايفانوف وقسطنطين ليونتييف وبرديف . ومن منظور الفلسفة الوجودية المعاصرة يوجه خاص يقال إن أعمال دوستوفسكي تبت إليها بصفة نسبية : فكما قال برديف إن مؤلف الأخوة كارامازوف يفكر كبير واحد عظماء أصحاب الرؤى وأيضا فنان عظيم ومجادل عبقري وأعظم ميتافيزيقي أنجيته روسيا . وتستمرعي هذه المعادلة الملاجئة ، لأنها تحل لنا مشكلة جميع الفنان بين اختراع الأساطير ، واضطلاعهم بتفسيرها . ويردف برديف قائلا : « من غير المقنن فهم دوستوفسكي - والحق يقال - والأفضل إذن هو ترك مؤلفاته جانبا ، مالم يكن المقاري مهيشا للاستغراق في خطايا كون قسيس غريب من الأفكار » .

وسوف لمس بعض الملامح البارزة لهذه الأفكار . فعلى تقدير تولستوى ، اتخذت ميتافيزيقا دوستوفسكي شكلها الناضج من داخل الرواية نفسها . أما كتاباته الاستعراضية والمجلدية ، فلها أهمية تاريخية فحسب . إذ طرحت نظرات دوستوفسكي للعالم على نحو مفهم متكامل في الروايات ، وعندما نقرأ الجريمة والعقاب والأبله والممسوس ، وأهم من كل ذلك رواية الأخوة كارامازوف ، فإننا لن نستطيع فصل التفسير

عن A Portrait of Tolstoy as Alceste : B. Poggioni (٧)  
 (The Phoenix and the Spider) من أواخر ١٩٥٧ .  
 (٨) Seminal .

الفلسفي عن الاستجابة الأدبية • يلتقي في هذه القراءة على أرض مشتركة عالم اللاهوت ودارس الرواية والنقاد ومؤرخ الفلسفة ، إذ أفسح الروائي مجالاً خصيباً لكل منهم •

ففي الفصل الثالث للمسنوس يقول كيريلوف للراوي :

« لست أعرف شيئاً عما هو الحال عند الآخرين ، وأشعر بعدم قدرتي على الاقتداء بهم في أفعالهم ، فكل إنسان يبدأ التفكير في موضوع ما ثم ينتقل إلى التفكير في شيء آخر ، ولقد فكرت طيلة حياتي في شيء واحد ، لقد عذبتني الله طول حياتي » •

وتكاد تقترب هذه الكلمات من تلك التي استعملها دوستويفسكي في حديثه عن نفسه • فمنذ كتب إلى مايكوف 1870 بالاشارة إلى مشروع كتاب حياة آدم اعترف الروائي : « بأن الفكرة الرئيسية التي سيتناولها كل جزء من الأجزاء تدور حول موضوع عذبتني شعوريا ولا شعوريا طيلة حياتي أنه موضوع وجود الله » ، إن هذا المذاب كان في صميم عقيدة دوستويفسكي ، إذ كانت غرائزه الدينية وقدراته على الحكاية وحساسه الفطري بالدrama وولمه بالسياسة جميعا متأثرة تأثرا عميقا بالتكوين الديني لمقله ، وبالخاصية الدينية أساسا لمخيلته ، وليس بالمقدور تحديد أسماء أكثر من قلائل يصح وصفهم بقدر أكبر من التأكيد بأن فكرة الله كانت مستحوذة عليهم ، أو أن وجود الله قد تغفل في هويتهم بقوة ملموسة أكبر ، ولقد ركزت روايات دوستويفسكي رؤياها الخاصة وجدلها « حول مسألة وجود الله » فكانت تنيرها طورا بالالهام وطورا آخر بالنفي • وغفلت مشكلة الله المنزع الدائم وراء نظريات دوستويفسكي الرؤيوية والمجازفة للروح القومسية في تأملاته للتاريخ • وجعلت من نظرات الأخلاق المتفرقة للبصيرة القصوى قدسا ضروريا ، وزودت أفعال الفهمين مركزيتها وتقاليلهما • وكما قال اليوشا لياغان في الاخوة كارامازوف :

« من الصحيح بالنسبة للرؤى الصميم أن تجيء أسئلة وجود الله والخلود ، أو كما تقول نفس الأسئلة بمسألة قلبها على الوجه الآخر في البداية وإن تحتل الصدارة بطبيعة الحال » •

وأحيانا ذهب الروائي إلى ما هو أبعد من ذلك : فلقد اعتقد أن « الآدمي » ، بالمعنى الصحيح للكلمة - يكتسب حقيقته الوحيدة من وجود الله أو من حرمانه منه • « فالإنسان لا يعد موجودا إلا إذا كان صورة لله والكماسا له ، ولا يوجد إلا إذا وجد الله ، وإذا سلمنا بأن الله غير موجود ، فسحق للإنسان تصور نفسه لها ، ويتوقف عن

الاتصاف بأنه إنسان • في هذه الحالة مستثنى صورته الحق ، والحد  
الأحد لمشكلة الإنسان تكمن في المسيح (أ) •

وعالم دوستوفسكي له شكله المعاصر المميز ، فسطح تجربة  
الإنسان يقع في حيز محصور بين السماء والجحيم ، وبين المسيح والمسيح  
الدجال • وعلاء اللعنة والعناية الالهية يقتحون أرواحنا ، واقتحامات  
الحية هي الأكثر أهلاكا ، وعلى حد قول دوستوفسكي : يعتمد خلاص  
الإنسان على مدى تعرضه للبعانة ولأزمات الضمير التي ترغسه على  
المواجهة بلا مواربة لمازق الله ، وجرد الزواحي شخوصه من الأوضاح  
التي يستطلون بها ، لجلهم أكثر عرضة للوقوع في الكائن ، فعندما  
يلقى الله بظلاله فتمترض طريق هذه الشخص ، فان الشدة الفظيعة  
للتحدى لا تخف وطأتها لا من أثر روتين الحياة الاجتماعية ولا من  
الالتزامات الوقتية • فليس لدى شخص دوستوفسكي اهتمام آخر  
غير البحث والاهتداء الى نفوسهم الحق الى أقصى قدر استطاع • فنحن  
نادرا ما نشاهد نائم أو جالس أمام المائدة (وعندما شاهدنا  
فيرخومينسكي يلتهم قطعة البوفتيك ، ذهبنا لتفرد هذا الحادث عند  
دوستوفسكي ، بنفس القدر الذي شعرنا به من الوحشية الرمزية في  
طريقة تناوله للأحداث ) وكما هو الحال عند أبطال الدراما التراجيدية ،  
يلاحظ تحرك الشخص الدرامية - عند دوستوفسكي - عارية ، كما  
سيحدث يوم القيامة ، أو كما طرحها جوارديني : « اللانسكييب عند  
دوستوفسكي محاط في كل موضع بطار ضيق يحتله الله من كل  
ناحية (٩) »

وتمثل روايات دوستوفسكي مراحل متعاقبة في البحث عن  
وجود الله ، احتوت على فلسفة واديكالية عميقة عن الناحية العيبية  
للإنسان • وأبطال دوستوفسكي منكاري بالأفكار ، وتشغل اهتماماتهم  
الحملات الكلامية المتنافسة ، وهذا لا يعني أنهم أنسياط مجبازية  
أو تشخيصات ، فلا أحد - باستثناء شكسبير - قد مثل على وجه أكمل  
الطاسقات المركبة للحياة • ان هنا معنى بكل بساطة أن شخصا مثل  
راسكولنيكوف ( في الجريمة وال عقاب ) وميشكن ( في الأبله )  
وكيريلوف وفيرسيولوف (في المسوس) وإيوان كارامازوف كانوا يقتاتون  
بالفكر مثلما يقتات الآخرون بالحب أو البغضاء • وبينما يحرق  
الآخرون ما يستشعرون من أكسجين ، فان أبطال دوستوفسكي يحرقون  
الأفكار ، ان هذا يفسر لماذا تلعب الهلوس دورا كبيرا في السرد الروائي

(٨) Berdiaev نفس المصدر •

(٩) Romano Guardini نفس المصدر •

عند دوستوفسكى ، اذ استطاع تعريف الهلوس بأنها الحالة التى تجسّم فيها فى مظهر خارجى اندفاعات الفكر من خلال الكائن البشرى والمحاورات بين النفس والروح » ٥٠

فما هى بعض خامات الأيديولوجية والعقائد الدينية ، التى انتزع منها دوستوفسكى رؤياه الخاصة ؟ وما هى الشروط التى وضعها نصب عينيه عندما تسأل عن وجود الله ؟

إنها شروط أقل اتصافا بالشذوذ والاهتمام. عن المؤلف ، مما قد يفترضه القارئ فى الغرب ، اذ كان الكثير مما بدأ فى ميثولوجية دوستوفسكى لغیر الروس شبيهد الاتصاف بالنزعة الشخصية والاستقلالية فى الرأى ، من الصفات المميزة للمكان والزمان الذى خرجت منه كلماته ، لمسياق روايات دوستوفسكى قومي مائة فى المائة ووراء مصادر استنارة دوستوفسكى تقليد طويل من الفكر الأوروذكسى والمسيحاني يرجع أكبر جانب منه الى القرن الخامس عشر . وكثيرا ما نظر الى دوستوفسكى كواحد من الزمرة الصغيرة من أصحاب الرأى الذين يعيشون فى أيراج عاجية من أمثال وليم بليك وكيركجور و. تيتشه . غير أن هذا الرأى لا يمثل أكثر من منظور واحد ، اذ كانت الساحة التى يعرض فيها دوستوفسكى أفكاره غنية جدا بأحداثها التاريخية . ومن العناصر المهمة فى منظوره ما هو مستمد من القديس إسحق السورى ، الذى كانت مؤلفاته موضوعة الى جانب فرائض سمردياكوف أثناء آخر لقاء جرى بينه وبين إيفان كارامازوف ، وانتقل تصور تويتشوف للمسيح ودور الشعب الروسى فى تنفيذ تعاليم المسيح من جيل لآخر ، ويكاد ألا يكون قد تعرض لآى تفسير عندما وضعه دوستوفسكى موضع اختيار . وما كلن دوستوفسكى سيولق بفكر التعرف على قصيدة لكراسوف : « فلاس » ( بوضع ثلاث نقط فوق الفاء ) فى تصويب ضرباته الى صورة أصحاب السباحة والمتسولين المتجولين من فسدت عقولهم وشعروا بقداسة أرواحهم ، والذين يتهايمسون بأسرار الله فى طول البلاد وعرضها ، ألم يصرح باكونين (\*) : « بأن الله موجود ، والانسبان عيّن ، وإذا اتصف الانسان بتحرره فسيكون الله غير موجود » . وربما جاء المنطق الذى تبناه كيريلوف فى رواية المسحوس أقل لدعوة من قول باكونين ، وحيثما بحثنا فى الأفكار الرئيسية لميتافزيقا دوستوفسكى ستزداد وضوحا أصولها المتنوعة والواضحة ، قلقة عقلت إحدى صفحات الناقد الروسى بليتسكى — الذى تأثر به

(\*) Mikhail Bakunin (١٨١٤ - ١٨٧٦) ( زعيم قوشوى روسى حارس معظم

نشاطه فى أوروبا خارج روسيا .

دوستوفسكى - الاتهام الموجه لله والذى جاهر به إيفان كارامازوف - وزاده سموا ، والهم كتاب « روسيا وأوربا » لنيكولفسكى معتقدات الروائى ، عن الدور المسيانى والثيوقراطى للقيصر ، وأوصى له بالمعنى الروحى لبيرنطة بعد إعادة غزوها ، ولا ننسى المقال الذى كتبه ستراخوف وزوده بالفكرة المربعة المهلكة عن دورانية التجربة ومعاودتها الظهور مرارا ، لم يقصد بهذا البيان التشكك فى أصالة عمقيرة دوستوفسكى ، ولكنه يرمى إلى تأكيد عدم إمكان الاستغناء عن بعض الدراية بالثقافة الأوروبية كسبغة والقومية أو أثره قراءة روايات دوستوفسكى على نحو جاد .

وفى عالم دوستوفسكى قامت صورة المسيح بدور مركز النقل ، فبينما رأينا تولستوى يقر تحذير كولرينج من أولئك الذين يحبون « المسيحية » أكثر من جهنم للحقيقة ، يعلن لنا دوستوفسكى باسمه ومن خلال أفواه شخصاته أنه فى حالة وجود أى تناقض ، فإن المسيح سيمد فى نظره أثنى من كل من الحقيقة أو العقل . وتركزت مخيلته على شخصية ابن الله وخصه بقدر كبير من الاهتمام الوجدانى بحيث يصح اعتبار جانب كبير من عالم الرواية عند دوستوفسكى كأنه تفسير للمهد الجديد ، ويرجع أصل تصوره للمسيح إلى قول مشهور للقديس أغسطين (٢) ، ولكنه كان يفطرته مثل معظم الفنانين من النسطوريين . فلقد انضم للاتجاه الهرطقي القوي فى القرن الخامس عشر ، الذى كان يفرق بين الجانب الإنسانى ، والجانب المقدس للمخلص ( يسوع ) . وكان المسيح الإنسان معطى تمجيده وتركزت عليه رؤاه . واختلف عن تولستوى ، لأنه كان ملتصقا بـ إيمان بقداسة المسيح ، ولكن هذه القداسة هزت روحه واختذبت عقله بقوة بالغة من خلال جانبها الإنسانى .

هنا توافق التناول التقنى للروائى للمشكلة المتبقية عن كيفية درمة قيمة الخير ، وعرضها فى نقاشها مقترنة بإيمان المؤمن ، وتعد محاولات دوستوفسكى لدمج جانب من روح المسيح أو تألقه فى تصوره للادميين ، ذات أهمية بالغة ، إنها تبيننا ضرورة تحديد أهدافنا ، وتعرفنا مدى محدودية إمكانات الفن . ولقد سبق أن تلقينا نفس الدرس من دانتى وشعوره بفقدان التبصر عند تأمل ذروة الرؤيا . وتأثر تخيل دوستوفسكى بصورة المسيح بصورة هولباين « النزول من الصليب » ، التى شاهدها فى بازل (بسويسرا) ، واعتزتها لها رونقه احترازا عميقا ، وعلق مستنسخا لها فى دار ووجوبين ( فى رواية الأبله ) :

Per hominem christum tendis Deum Christum.

(٢)

« أعرف أن الكنيسة المسيحية قد أعلنت حتى في العهود البائدة بأن معاناة المسيح لم تكن رمزية ، ولكنها حدثت بالفعل ، وأن صلب جسمه كان خاضعا خضوعا كاملا وتاما للقوانين الطبيعية ، ونحن نلمح في الصورة الوجه وقد تشوه من أثر اللطحات ، وانكس ، وتفتق بتدويع مخيفة ويطلع الدم ، والعينان مفتوحتان تنظران شذرا . وهناك بريق يشع من بياض العينين المفتوحتين المتصم . وما أشبهه بالنسور البشيف الذي تلحظه في عيون الموتى ! »

وبدا تصوير المسيح على هذا الوجه في نظر دوستوفيسكى شيئا أكثر من عمل ينضوى تحت الاتجاه الواقعي ، فلقد رأى اللوحة كإيقونة بالمعنى الوسيط للكلمة ، وكشكل حقيقي ، يمثل ما كان موجودا بالفعل . فقد عبرت الصورة بالون والخط ، وطرحت مشكلة حل كان المسيح ابن الله حقا ، الى جانب كونه إنسانا ، وهل بالمقدور حدوث أى خلوص للصلبم يتعرض فيه كائن مفلس للتضيق حتى الموت ؟ وإذا كان دوستوفيسكى قد أجاب على السؤالين بالإيجاب ، فإن هذا لم يحدث الا بعد تطور رويحي طويل وتعرض للتزق من جراء ابتلاله بكل نوع من أنواع اللايمان . وفي نهاية حياته ، ألفينا الروائي يستسلم ويقول انه قد أدرك الله بعد أكثرائه « بيران الشبك » وأجرى دوستوفيسكى عدة دراسات رئيسية ، وخطط جملة مخططات لكيفية تصوير عيسى : فلهينا الأمير مويشكن في الأهل ومقار ايفانوفتش في « الشباب الخام » واليوشا كارامازوف ، وجاءت الصورة الوحيدة المكتملة للمسيح المائد في أسطورة المدعى الأعظم في نهاية الاخوة كارامازوف . وفيها استحضرت صورته الجميلة وجلاله الذي يفوق الوصف ببراعة فذة ، ولكنه لم يتكلم . ولا يرجع التزامه الصمت - كما ذكر لورنس بطريقة معكوسة كلامة على التخاذل ، انه يرمز الى تواضع الفنان ، ويصد من أصدق الاستبصارات التي توافرت لنا عن عدم نجاح الكلمات في التعبير عن مثل هذه المعاني العظيمة .

ويمتد تصور المسيح الذي لمحت له شخصية الأمير مويشكن الى الفولكلور الروسي والجزء الثالث من الكتاب المقدس (\*) عند الكنيسة الشرقية ، وكما لاحظ دوستوفيسكى في يوميات كاتب :

« لقد انتقل هذا التصور من جيل لأخر ، واختلط بقلوب الناس ، ولعل المسيح هو الحب الوحيد للشعب الروسي . فهم يمشقون صورته على طريقتهم الخاصة ، الى حد عدم قدرتهم على الاعتراض على هذا التصور » .



إنها صورة ابن الله الهائم في كل مكان والمضطهد الذي نخطئ ونعتبره مبتوحاً ، والأمير المتخفى الذي يتعرف عليه الأطفال والمتسولون المقدسون والمصابون بالصرع . ولقد استرعى نظر دوستوفسكي في سيرنيا وفي بيت الموتى ، واعتقد مغالفاً بذلك العقيدة الكاثوليكية أنه سينهي الزمان أو التاريخ ذاته ، وأنه سيمحو اللعنة التي كانت متعلّقة إلى الأبد ، وسيحقق ذلك بوصفه المسيح أو الله الموصى به ، الذي سيستنفذ كل شيء ، وسيحقق ذلك بدافع الجود الذي لا تنطفئ جذوته عند « الهان والمجرح » وهو الاسم الذي اختاره لاحقاً رواياته .

والأمير مويشكن ، كما سبق أن أثرت ، شخصية مركبة ، فيها استعارات من سيرفانتز ويوشكين وديكنز ، وعرضت صفاته كالسحابة والحكمة التي تتسامى على الدينويات وعقدية وجفاته في مجرى الأحداث ولكنه لم يتضمن سوى القليل من جوهر الفاتن ، والصبورة التي تغلغل في ذاكرتنا عن الأبله باهتة وفيها شيء من الشحوب المرضي الذي تضادفه في صور عيسى عند المروسة الرومانتيكية الجرمانية ، أما اليوشا كارامازوف فيعد ابتكاراً أقرب إلى الاحتمال - ولاحظ دوستوفسكي في تمهيدته لرواية كارامازوف أن اليوشا وإبجه بصعوبات تقنية . فحتى بعد أن انتهى من الكتاب ، فإنه لم يكن على يقين من نجاحه في رسم صورته وفي تمثيل المزاج الصحيح للتقاء والدكاء والنسبة الملائكية والهوى البشري . وإذا نظرنا لليوشا على أنه رمز للمسيح ، ستكون شكوك دوستوفسكي في محلها . فلقد حقق ما هو مطلوب منه على نحو لا يقل كمالاً عن مويشكن ، وإن رجع ذلك للسبب المقابل . فهو ممثل ، بالسماء وسماء آل كارامازوف ، ومع هذا فإنه مثل نادر ومقنع لكيفية اظهار الخير في صورة درامية . وعرض اليوشا وصية المسيح : دعوا الموتى يظنون موتاهم ، ولكن عليك أنت مواصلة دعوتك لمملكة الله ، وعصما فعل ذلك ، فإنه ازداد توغلاً في أعماق أوصاف الإنسانية ، وإن كان دوستوفسكي أقنعنا ، ( على الأقل في شلوات الصابا التي كان ينوي تأليفها ، والتي اكتملت بالفعل ) بأن الانشباع الملغز للعناية الإلهية سيستمر يحيط بشخصه ففيه سيجسم مسلكه الهاماته مرة واحدة خلال لحظة تدوم مدى الحياة (١) » .

ولكن على الرغم مما في هذا التصور من نقاء أو ربما بسببه ، فإن كلا من الأمير مويشكن واليوشا كارامازوف قد جسما بالضرورة المتشكلات التقليدية والمعترف بها للمسيح ، واعتقد أن دوستوفسكي

Between the Nymen and the — R.B. Blackmur

(١)

• نيويورك ١٩٥٥

(The Lion and the Honey Comb) Moha

قد تمثل عند ابداعه لشخصية ستافروجين الهامات من نوع احده وأكثر راديكالية واثارة للفرغ ، اذ تحتل شخصية ستافروجين موضع القلب في ظلمات عالم دوستوفسكى ، وأن كانت جميع الطرق تؤدى اليه ، ففيه التقت واتحدت حساسية الشاعر والمجادلات الثورية والرقبوية « لأعظم ميتافيزيقي » أنتجته روسيا ، فقلقه جسم ستافروجين الكشوف النهائية في تقنيات الرواية وخلق الأسطورة ، ولكن قبل أن نتناول الكلام عنه ، لابد من ذكر لمحة موجزة عن الديالكتيك السائد .

لقد اعتمد لاهوت دوستوفسكى وعلم الانسان عنده على التسليم بالحرية الشاملة . فالإنسان حر حرية كاملة مثيرة للربح في ادراك الخير والشر والاختيار بينهما وفي تجسيم اختياره . وثمة ثلاث قوى خارجية هي تثليث المسيح المبال التي تعرض لها عيسى في ثلاث غرايات : السعى لتحريره من حريته والمعجزات والكنائس الراسخة ( الكاثوليكية بوجه خاص ) والدولة ، فاذا حدثت المعجزات ( بآى معنى غير المبنى التكنولوجى الخاص والمخال ) ، وإذا هبط المسيح من الصليب ، أو اذا استنشق المسيح عينا مستحيا ، فإن تقبل الانسان لله سيتوقف عن تحرره ، وسيغرض بنساء على الشواهد على نحو مسائل لطاعة العبيد التي تفرض عليهم عن طريق القوة المادية ، ولقد سلبت الكنائس البشر من حريتهم الأساسية ، ويتوسطها بين الله وأوجاع الروح الفردية وتوكيدها للصغيرة والأسرار الكامنة في الطقوس ، وأدت المهام التي يضطلع بها رجل الدين الى الامتناع من نبالة المتعب المعبى بالتفكير في الله ، وانتقصت من شموهه بالمزلة . وتهدد الكاثوليكية عنفها متصل متعاقبة هي والدولة السياسية فيما سماه دوستوفسكى بالتوافق أو التفاهم الطبيعى بجملة الخلاص البشرى مستحيلة من أثر وعدما بالقيامة الألفية الأرضية ، ولقد انصف البرنامج الذى عرضه شيجالوف في رواية للمسوس ( المجتمع الكامل الذى يخضع لادارة قلة في سبيل الملايين المحرومة من البركات المادية ) بالوحشية لا لأنه حلم الحقوق القانونية والمدنية ( والتي لا يبال بها دوستوفسكى البتة - ولكن لأنها حولت البشر الى وحوش راضية ) .  
فمنذ ما ملأت بطونهم فانها خبثت أرواحهم .

وأدرك دوستوفسكى ببعيدته القاتمة وجود قرابة بين الموز المادى والايمان الدينى ، ومن هنا جاءت مشابحاته التي استمرت طويلا ضد القصر البللورى للاشتراكية ، وضد روسو وباييف وكابيت وسان سيمون وفوريه وبرودون وجميع أنصار المذهب الوضعى ممن يعتقدون فى جملوى الإصلاح الدينى ، والذين يصنعون الى الصلابة على حساب المحبة ، ومن هنا جاءت كراهيته لكلود برنار الذى تزعم

فسيولوجيته العقلانية الى الزحف والتغلغل في فكرة استقلال الروح وخبياها وشياطينها . ونظر دوستوفسكي من اعتقاد تولستوي وجميع المصلحين الراديكاليين الاجتماعيين بأنه بالاستطاعة إستحداث الناس على تبادل المحبة اعتمادا على العقل والاستنارة النفسية ، وبذلك له هذه الفكرة غشا وخلفا واستند على أساس سيكولوجي ، وأكد في يوميات كاتب ( ديسمبر ١٨٧٦ ) : « ان محبة البشر أمر لا يمكن تصوره أو تمثله ، ويستحيل تماما بغير إيمان مصاحب يخلو روح الانسان ، بل وأذهب الى المخاطرة بالقول بأن حب البشرية بوجه عام فكرة من أكثر الأفكار التي ذكرت عن العقل الانساني اعتمادا عن العقل » ، وفي « خواطر عن المسيح » كتبت في ١٦ أبريل ١٨٦٤ وهو جالس الى جوار جثمان زوجته الأولى ، نازع بالقول : « بأن محبة كل شيء بنفس مقدار محبتك لنفسك مستحيل على الأرض ، لأنه يتناقض هو وقانون نمو الشخصية » .

ولا يستصعب هذا القانون على التغيير . فهناك لطلعات رؤى شخصية ولحظات استنارة تتمزق أثمانها الروح الانسانية ، وتضعف للفقدانية ، وفي هذه اللحظات ، التي قد تتخذ مظهر الأعراض الخارجية للصرع ، رأينا راسكولنيكوف ، وقد اكتسبته المحبة الكلية ، وسيطر عليه العناية الالهية ، وتحرر اليوشا من توجهات الشك وركع على الأرض توقيرا لجميع البشر ولكل محسوسات الطبيعة ، ان هذه الومضات من الالهام هي وحدها الجذيرة باسم المجزآت الحقبة ، وأسس دوستوفسكي القصة التي روى فيها تجربة اليوشا : كتمان في الجليل ، عندما تحول الله الى نبي ، أو اذا رعدنا الشعيرة التي غاب بها بلاتون في رواية الحرب والسلام ، فاننا نتصور أنفسنا أننا قد رعدنا على الأرض كالأحجار ولما استيقظنا كنا كالعيش الطازج ، ولن تحدث هذه الطواهر المقفسة الا اذا توافرت الحرية للانسان ، وإذا لم تمكن العجائب الخاوية أو العقائد الكهنوتية أو المنجزات المادية للدولة اليونانية حمايته من عنوان الله . ان حرية الانسان تمنى تعرضه لأخطار الله ، وكل ما يسلبه منها سيترضى مصير روحه لأسر المني والجهل .

وتتبع نظرية دوستوفسكي في الشر من هذا الديالكتيك ، وما يتسم به من دقة سيكولوجية وشاعرية عتيفة ، فيشر الشر لن تتوافر أية إمكانية للاختيار الحر ، ولا شيء من التوجع الذي يسوق الانسان نحو التصرف على الله ، وطرح هذه النقطة برديف الذي تغلغل في مقاصد دوستوفسكي على نحو متبصر ، فذكر المفارقة الاساسية :

« ان وجود الشر دليل على وجود الله » فلو كانت الدنيا مصنوعة من لا شيء غير الخير ومن الفضيلة وحدها ، هل ستكون هناك حاجة الى الله ؟

ان العالم سيكون آنئذ مرادفا لله • فالله اذن كائن ، لأن الشر كائن ، وهذا يعنى ان الله كائن لأن الحرية كائنة •

وإذا سلمنا بوجود معنى لحرية اختيار الله ، فإن حرية رفضه يجب أن توجد وأن تتصف بالمثل بحقيقتها ، ولن يكون يقدور الإنسان الاجتهاد الى ادراك مرقى بحرته الا اذا توفرت له فرصة ارتكاب الشر ، وتجربته ، وتلقى الحرية الكبرى للعمل الاجرامى نورا قويا ، وإن كان صادقا على وجود مفترق طرق ، اذ يؤدى احد الطريقتين الى بعت الروح ، ويؤدى الطريق الآخر الى الانتحار المعنوى والروحي ، ولن يكون للحجيج الى الله أهمية حقة الا اذا استطاع البشر اختيار طريق الظلمات ، وكما اثبت كيريلوف بصلابة وعناد ، فإن من تملكهم الحرية ، ولكنهم يعجزون عن تقبل وجود الله ، سرغمون على تدبير أنفسهم ، اذ صيبلو العالم فى نظرم عينا مشوشا ومهزلة قاسية يشفى فيها اللادنسائى غليله • ولن يستطيع التعاضى مع معرفة الشر الا أولئك الذين حلوا مشكلة مفارقة الحرية الشاملة وقدرة المسيح وإلله على كل شيء فى جوهره كيونهم المحصور ، فهناك ما سيخشون بأسه أكثر من العذاب والاحجاف الوحشى فى الأمور الانسانية ، انه عدم اكتراث الله أو ميالاته • انه انسحابة فى نهاية الأمر من العالم ، وإلذى أضفى عليه أمثال شيبجالوف أو أمثال تولستوى الكمال ، وإلذى ينظر البشر فيه نحو الأرض بعيون الوحوش الراضية •

وكما يحدث فى حالة بطل الرواية الأنثاقية ، فقد وضع الإنسان عند دوستوفسكى بين خدمة النباية الالهية والتمرضى للتهلكة اذا سلك طريق الشر ، اذ تجتل القوى الشيطانية مكانة مرموقة فى كونييات دوستوفسكى ، ولكن كيفية تصويره لطبيعتها ليست واضحة تماما ، ويقدر ما يستطيع تأكيدهم ، فانه لم يمتقد فى الأرواحية (\*) ( تحضير الأرواح ) بالمعنى المؤلف • وسعى وسطاء الجلسات الروحية لاقتناعه بأن الاتصال الطوعى بالموتى أمر ممكن ، ولكنه استنكر ما يقومون به ووصفهم بالشموذين السجائين • اذ كان أقدر منهم على تصور حقائق النفس ، وأدى تمهد رؤى دوستوفسكى للروح الى احتمال ظهور تصورات أقرب الى الشذرات بين حين وآخر • وإذا عبرنا عن ذلك بلغة توما الاكوينى ، فسنقول احتمال أن تكون الأشياء مظاهر للروح الانسانية عندما تعمل الروح كطاقة نجحة ، وتبتعد عن احكام سيطرة العقل أو الإينان حتى تشخذ الحوار بين مختلف وجود الوعى ، وسواء أسمينا الظاهرة المترتبة « بالفصام » ، أو بأنها من الخوارق ، فإن الأمر سيان

ولن نزيد عن كونها خلافاً في المصطلحات أكثر من كونها مسألة معرفة كاملة . وما يهم حوما تتمتع به التجربة من شدة ، ونوعيتها ، وما يجدته « العليف » من تشكيل لمعرفتنا . وكما فعل هنري جيمس في حكاياته عن الأشباح ، فقد أحاط دوستوفسكي بشخصه بمسألة من القوى السحرية فرأينا القوى تجذب نهمهم ، ويشد تنويرها لما يحاورها ، وتفجر طاقات مناصرة من باطنها ، وتتخذ شكلا ملموسا . وفي مثل هذه الدراسات المهمة للطبيعيات كالحوار الذي دار بين إيفان كارامازوف والشيطان ، فإننا نرى انهماجا كاملا للتقنيات القوطية وتقنية أساطير دوستوفسكي عن تذهنب الروح .

. وفي مقابل ذلك ، لم يضع دوستوفسكي حاجزا وطنيا بين عالم المذنكات الحسية العابدة والعوالم الأخرى المحتملة ، وكما قال مرشكوفسكي :

« في نظر تولستوى ، لم يكن هناك غير التعارض الأبدى بين الحياة والموت ، أما عند دوستوفسكي فتوجد فقط واجديتهما الأبدية ، وينظر تولستوى الى الموت من مأوى الحياة يمين هذا العالم . أما دوستوفسكي فينظر اليه بيمين عالم الروح ، أى ينظر للحياة من موطنه قدم نظرة الأحياء الى الموت (٢) » .

وتصور دوستوفسكي ازدواجية العوالم كحقيقة واضحة .، وكثيرا ما رأى الواقع التجريبي شيئا لاجوهريا له مظهر وهمي ، وغلبنا تساهل عن ماهية المسكن الكبرى ، كانت اجابته : « انها سراب مأكرو والديالى البيضاء في سان بطرسبورج برهان ساطع على النور المنبث من الأظلياف وتلاصقه حول الأشياء المادية . وما تصوره الوضعيون كحقائق صلبة أو قوانين للطبيعة ، لايزيد عن مجرد شبك رقيقة من المزايعم التي تلقى على هاوية اللاواقع ، وفي هذا المقام ، يصح وصف كونيات دوستوفسكي بأنها أشبه بكتويات العصر الوسيط وعصر شكسبير . ولكن بينما نظر خلفاؤه من أمثال فراز كافكا الى عالم السحر ، ووصف الأشياء بأنها مسكونة ، على أنها أعراض لعنة سيكولوجية ، أدرك دوستوفسكي في المظاهر الشيطانية دليلا على وجود قرابة خاصة بين الإنسان والله .

---

Tolstol as Man and Artist : D. S. Merezzhkovsky

(٢)

بالإضافة الى مقال عن دوستوفسكي ( لندن ١٩٢٢ ) .

وعلى الرغم من شدة انغماس القشرية الجسدية للروح في الحياة الزمنية ، فإن روح الانسان تحتفظ ببقايلتها للنهاية الالهية ويتعرضها للهلاك الروحي . وللموز والعجز والاصابة بالصرع مزايا مهمة . فيفضل تجرد هذا النفر من الماديات ، ويفضل ما يصابون به من نوبات ، فانهم يكتسبون القدرة على الادراك الشامل الذي يفصلهم عن عتامة الحسيات وأوصاب الحياة السوية . ومويسكن في الجريمة والعقاب وكيريلوف في المسحوس من المصابين بالصرع ، وتركزت مواجهتهما لله تأثيرا مميزا مباشرا على شخصيتهما ، غير أن المطالب والمخريات الشيطانية تحيط بالناس كافة ، ونحن مطالبون بتناول المشهد في صحبة كنمان في الجليل .

وتتأهل الملحد هو والمصاب بالصرع والمجرم في القيام بالأدوار الأولى في ثيوديقا دوستوفسكي ، انهم جميعا يقفون على حافة الحد الأقصى للبحرية ، ولابد أن تسبقهم خطوتهم التالية اما الى الله او الى هاوية الجحيم ، فلقد رفضوا رهان التهذيب ، الذي ابتكره باسكال ، الذي اقترح وجوب اتباع الناس للتقوى سواء آمنوا بالله ام لم يؤمنوا . فاذا كان الله موجودا ، فإن تقواهم ستثاب بكافة سرمدية ، أما اذا لم يكن ذلك كذلك ، فإن حياتهم ورغم ذلك سوف تتصف بالاحتشام والمقلانية . وتمرد أبطال دوستوفسكي ضد هذه المراوغة . اذ يلما في نظرم وجود الله أو عدم وجوده مكافئا لمعنى الحياة ، فلا بد من الاستداه الى الله ، او إثبات انسحابه من الخليقة بما لا يقع مجالا للشك ، تاركا الكائنات البشرية - كما يوحى فيرسيلوف في كتاب الشباب الختام - تصاني المظهر المرعب لحرية المحرومين ، ويقودنا البحث عن الله الى اجتياز مملكة الليل والمقنونات ، وانعكست هذه الفكرة في اساطير ورمزيات الكنيسة المسيحية ، اذ يحتل المصوص والمعاهرات مكانة مقدسة حتى في التراث اللاتيني ، وفي المنظور الأورثوذكسي ، يقترب اقترابا كبيرا من الصدارة ، ولعجب علماء اللاهوت الصقلية من مفارقة ولع المسيح المتين بمن يفلون اليه من الذين بلغوا الحد الأقصى في استحقاقهم لللعنة ، وأضاف دوستوفسكي الى ذلك تجربته الشخصية عندما كان يمضي فترة الحكم بالأشغال الشاقة في سيبيريا ، وخلاصه ، وعندما انحنى الشيوخ لستافروجين وديتري كارامازوف ، فانهم بذلك قسموا آيات الاسترام لقدسية الشر ، وإلى المخريات الشيطانية الشديدة الاحلاك ، مما جعل قوة تحدى الله ومفغرتة التي لا تتوقف عند حد تظهر مضاعفة للميان .

ولكن لو صح أن حرية الانسان تزود بالطريق الأوحى الى الله ، فانها تزود أيضا بأركان المأساة ، وتغدو امكانية الاختيار الزائف ،

وانكار الله دائما ماثلة للعيان ، ان العالم الذي لم تعد تشغل فيه مشكلة الله الروح الانسانية ينوف يتحول الى عالم بلا مؤسسة لحسن تصور دوستوفسكى ، وربما لهذا يوتوبيا اجتماعية تحققت تبعا لقاعدة شيجالوف عن « الاستبداد بلا حدود » ، ولعله سيتيسر عن طريقها الاعتناء الى الحياة الكريمة بضمناها المادى ، ولكن في مسرح للمسعى الأعظم ( فهو نهاية كارامازوف ) لن يكون هناك دواما تراجيدية « فيمجرد قهر الانسان للطبيعة ، سيصبح الدين زائفا عن الحاجة ، ومن ثم سيختفى الاحساس بالأساسة من حياتنا » . هكذا أعلن لوناشارسكى أول وزير للتعليم عند السوفييت ( رحمه الله رحمة واسعة ) . فكل انسان ماعدا حفنة من المخبولين الذين لا علاج لهم ، سيرف ويتهيج عندما يتأكد من أن حاصل ضرب اثنين في اثنين هو أربعة ، ومن احاطة كلود برنار بكل ما يدور داخل الشرايين والأوردة ، وعندها يعرف أن تولستوى بنى مدارس نموذجية في ضيعته . أما دوستوفسكى فسيحتل الصدارة بين المخبولين وبين شخصه الرئيسيين ، فهم يقفون على طرف تقيض من اليونانيات الدنيوية ومن كل نماذج الاصلاح الدينى التى سوف تهدد روح الانسان وتدمره ( نوم العافية ) . وبذلك تنتزع منه الاحساس المأسوى بالحياة . وتشبها مع نظرية اوجست كوت ، فإن تولستوى يستأهل لقب خادم الانسانية ، بينما ينظر الى دوستوفسكى على أنه شخص لا يثق في العقيدة الانسانية ، ويؤثر البقاء في رفقة خدم الله من المكروبين والصجرة ، وأحيانا مع المجرمين المفسدين ! ، وربما ساد بين النوعين من خدم الله قدر كبير من الكراهية .

## ٦

في روايات دوستوفسكى ، يعرض الفكر الدينى والتجربة الدينية في صيغتين أساسيتين : الصيغة الأولى صيغة سافرة تنسج - أساسا - بالصراحة والوضوح ، وطابعا الأرثوذكسى . والثانية مستترة وذات طابع مرطقى . وبمقدورى أن أضمن الصيغة السافرة الأمثلة الوفيرة من الشواهد المنقولة عن الكتب المقدسة والديالكتيك اللاهوتى والمصطلحات اللاهوتية ، وعناصر الأبوكة المبنية على حياة الكنيسة الفعلية والموتيفات الطقوسية ، وما لا يعد ولا يحصى من التلميحات الى التشبيهات التوراتية التى أضفت على عالم دوستوفسكى مسحة إيقونوجرافية خاصة ، واتخذت الروايات مظهرا أدبيا بالاضافة الى مادتها الدينية التى كثيرا ما ظهرت في أشكال أقرب الى البداهة ، وأطلق دوستوفسكى على

شخصه أسماء مميزة ورمزية : فراسكولنيكوف ( في الجريمة والعقاب ) وهو الهرطقي الذي يحيا في حالة انقسام ، وشاتوف « النسيج » وستافروجين الذي يجمع اسمه بين الكلمة الاغريقية المرادفة للصليب . أما اسم أجلايا ( في الأبله ) فيعني المتوحشة ، واعتبرت رواية الاخوة كارامازوف في بنائها على مصطلحات رمزية استمد دوستوفسكي معظمها من تقويم القديسين في الكنيسة الأورثوذكسية ، اذ يعنى الاسم « اليوشا » الجلون ، « العارف بالله » ، وسمى « ايلان » تيمنا بالانجيل في الاصحاح الرابع ، لأنه كان أيضا مقترنا بأسرار الكلمة وعندما نسمع اسسم « ديمتري » نشعر بصدى « لدبير » الهة الأرض (٤) . وأخفى فيكتور بالفلوفتش دوستوفسكي الاسم الذي يعنى « هدية الله » محاولا بهذه اللحمة الساخرة والدالة على المفارقة التي قد نكتشفها نحن أنفسنا اشعارنا بأننا ازاء الحافة التي تفصل الاستعمال المتحرر لدوستوفسكي للمسائل الرمزية والأساطير الأكثر خصوصية وإبتعادا عن المسيحية التقليدية . وفي كارامازوف بالذات ، تصادف الكلمة المفولية المرادفة لكلمة أسود »

وبالاستطاعة الإعتداه الى رمزيات مشابهة كامنة في أسماء بطلات دوستوفسكي . ففكرة صوفيا ، والتفكير المستند الى العناية الالهية من الأركان الرئيسية في العقيدة الأورثوذكسية . وربط دوستوفسكي المصطلح بفكرة الإعتداه الى الحكمة عن طريق التواضع والعناية ، ومن هنا رأينا مجموعة من الشخصيات تسمت باسم صوفيا ( صوفيا ) مارملادوفا في الجريمة والعقاب ، وصوفيا أوليتين التي تجسب البلاد لبني الانجيل . في رواية المسبوس ، وصوفيا دولجوروس في الشهاب الخام والإم القنصة لاليوشا ( صوفيا كارامازوف ) . وتسمى باسم ماريا تيموفيرنا الكسبح في رواية المسبوس - ولعلنا انقي وأظهر شخصية بين الشخصيات التي ابتاعها دوستوفسكي للمسكونين بالله ، والذين بزغ بفضلهم علم كامل جديد (٥) ( الكريستولوجي ) . وللأسماء دلالة على موضع الانسان في دراما الخلاص ، وفيما سسمه غرونش داتشنيكو في معرض كلامه عن العرش المسرحي بالأخوة كارامازوف في مسرح الفن يومسكو ١٩١١ ب « العرض الطقوسي (٥٥٥) للرواية عند دوستوفسكي »

(\*) ويكينا هذا الصدى الى أيجراف يوفا المسجل على الرواية :

Nisi granum frumenti cadens in terram martum Fuérít, ipsum solum manet.  
Christology.  
Spectacle Mystery.

(٥٤)  
(٥٥)



واستعانت العروس والطقوس ( بمعنيهما الميتافيزيقي والتقني ) لأول مرة بالكتاب المقدس ، وعهد للاستشهاد بالكتاب المقدس والتلميح اليه بنفس دور الأسطورة التي كانت تضطلع بدور الخلفية التي تشكل الأحداث عند الدراميين اليونانيين . وزودت الكلمات المقدسة التي كانت مألوفة ومعيّنة لا ينضب حتى عهد قريب - والتصقت بنسيج العقيدة الفريسية والروسية - نصوص دويستوفسكي بمدافعها المميز . وبالمقدور اجراء دراسة خاصة عن الفقرات التي استعار بها دويستوفسكي من الكتب المقدسة ورسائل الرسول بولس . وكما لاحظ جوارديني : لقد كان الزواحي يعتمد أحيانا علم الدقة . فمثلا - هناك خلط متمند بين مضطط الشر المجرد والتلميحات المشخصة لابلينس في بعض الاستشهادات المختصرة من الكتب المقدسة في رواية الاخوة كارامازوف ، ولكنه في الغلب الأمثلة كان يحرص في اقتباسه على الدقة مع الحرس الشديد على احتياجات الدراما ، ولم يكن يخشى من عملية الموازنة بين فقرات الكتاب المقدس وسياق الرواية ، على نحو يذكرنا بالصائغ عندما يرصع حليه بفصوص الجواهر . وتحضرنا هنا عدة أمثلة ، ومن بين أفضلها لحظات التحول في رواية الجرمية والمقاب ورواية الميموس .

فراييسا صوفيا تقرأ الفصل الحادي عشر من انجيل يوحنا لراسكونيكوف :

« كانت ترتجف ، وكأنها مصابة بحمى حقيقية ، واقتربت من حكاية أعظم المعجزات ، وغمرها شعور جارف بالانتصار الكبير ، وكان صوتها يرن كالجرس ، وازدادت قوته من تأثير فرحها . ووقعت الأسطر أمام عينيها ، ولكنها كانت تدرك أنها تقرأ بقلبيها . وعندما وصلت الى آخر آية من الآيات : « ألم يكن بمقدور هذا الرجل الذي أعاد البصر الى الأعمى ؟ » ، خفضت صوتها متمثلة بمشاعرها الشك والالوم والانتهاجان الذي اتسم به رد فعل اليهود ممن لم يصدقوا لانطدام بصيرتهم ، والذين سيركعون تحت قدميه في مناسبة لاحقة . وكان الرعد دهمهم ، وهم سيكون وهم يؤمنون » وهو أيضا أصيب بالعمى ولا يؤمن . هو أيضا سيسمع ، هو أيضا نعم نعم ! وعلى الفور الآن ، هذا ما كانت تحلم به ، وهي ترتجف في توقماتها السميكة :

« ومن ثم غاد يسوع لتكوهه ، وتوجه الى القبر ، وكان عبارة عن كهف مغطى بحجر .

وقال يسوع : انزعوا الحجر ، وقالت له مارثا شقيقة الشخص الذي مات : يا اله ! لقد تحول الآن الى جيفة نتنة . فقد مات منذ أربعة أيام . وشدحت على كلمة « أربعة » .

وئمة توافق دقيق بين مقتبسات الكتاب المقدس والسياق ، وما يمثل  
 من أحداث . فالذكريات والايان الذي اجتذبت حكاية لازاروس قد عنت  
 خروج راسكولنيكوف من قبر الروح . فلقد ربطت صوفيا الشك  
 وفقدان البصيرة عند اليهود بالحالة الماثلة للبطل ، وربطت في موقف  
 متعكس شديد الاثارة العميقة صورة لازاروس الميت بالقتيلة ليزافيتا  
 وينتهي بهت راسكولنيكوف الروحي ببعث الموتى في آخر المطاف او في  
 الآخرة . وتتخلل الرؤية الموازية لجميع التفاصيل . فعندما يرن صوت  
 صوفيا نذكر جرس الكنيسة الذي ينفق مرة كل سنة للتذكير ببعث  
 المسيح . وعلاوة على ذلك ، فقد استشهد بقصة لازاروس لاثبات تأييد  
 دوستويفسكي لفكرة المجزة دون التزام بتأييد صحتها تاريخيا ( التي  
 كانت مستعاضة في الجملة - هي وفكرته عن الحرية الانسانية ) ان  
 ما يوحى به دوستويفسكي هو أن ما جاء بالكتاب المقدس ينبغي بالمعجزة  
 الاصيلة المتكررة التي تحدث في كل مرة يعود فيها أحد الأمم الى رحاب  
 الله .

واتبع تضافر مائل للكتاب المقدس والموتيمات الروائية المبدأ المنظم  
 للقسم الختامي من رواية المسوس . فعندما قابل ستيبان تريموفتش  
 باثمة الكتب المقدسة ، لم يكن قد قرأ العهد الجديد منذ ثلاثين سنة ،  
 ولم يستطع على الأكثر تذكر غير بعض فقراته عندما قرأ قبل ذلك بسبع  
 سنوات كتاب حياة يسوع لارنست رينان ، ولكنه الآن يعيش في حالة  
 تشرد ، بلا مأوى ، ومريض ، وممثلو العناية الالهية يقفون له بالمرصاد ،  
 فأولا تقرأ صوفيا ماتيلينا موعظة الجبل ، وعندما فتحت الكتاب المقدس  
 عفويا وقمت عيناها على الفقرة الشهيرة من سفر الرؤيا : « ملاك الكنيسة  
 في لاؤذيقيا ، وبلست هذه الفقرة ذوتها في الكلمات الآتية : » وأنتم  
 لا تعرفون أنكم تمسوا واشقياء وفقراء وعميان وعرايا ، فتساءل الليبرالي  
 العتيذ : « أهذا أيضا .. هذا في كتابك أيضا ! » وعندما اقترب من الموت  
 طلب من صوفيا أن تقرأ له الفقرة التي جاء فيها ذكر ( الخنازير ) - وهي  
 حكاية منقولة من الفصل الثامن لانجيل لوقا ، وفيها تركزت كل الطاقات  
 الجبارة و « التيمات » بطولها في المسوس ، فهي تجمع بين العبادات  
 ذات الدلالة والتذييلات ، ويقرر ستيبان تريموفتش اعتمادا على حالة  
 الصفاء الذهني التي تصحب الهذيان ( وهي من الحالات التي تخصص  
 دوستويفسكي في معرفتها ) كلمات الانجيل على ضوء التجربة الروسية :  
 ان الشياطين مستغلغل في الخنازير .

« انهم نحن .. وأولئك » وبتروشا والآخرن بالأضالة اليك (\*) ،

وربما أنا على رأسهم ، وسنقذف بأنفسنا – ونحن ميسوسيون وفي حالة  
هذيان – من فوق الصخور الى البحر ، وسنغرق جميعا ٠٠٠ » .

وما تضمنته هذه الفقرة من نبوة سياسية وخاصة درامية كانت من  
صنيع دوستوفسكي ٠٠٠ وأن كانت الأسطورة المهيمنة والصورة المشككة  
للموقف قد وردت في المهد الجديد .

وربما قيل من قبيل الحاجة أن دوستوفسكي قد انتهك « قوانين  
اللعبة » ، وأنه ضخم تأثير رواياته ، وأضفى عليها مسحة من الوقاء اعتمادا  
على استعانهه بالمقتنيات التوراتية والتشبيهات ، ولكن الواقع أنه ضاعف  
مخاطر الفشل الفني « فبالقدور أن يفسد أي إسهام قوي النص  
الضعيف » وإذا أريد دمج إحدى الفقرات المقدسة ، وإثبات أنها مناسبة  
لل مقام ، يتوجب أن يكون تصميم الرواية في ذاته متصفا بأكبر قدر من  
السمو والرسوخ ، إذ تجر للمقتنيات في ذيلها أصلاء مثقلة بالتأويلات  
والاستخدامات المسبقة . وقد يؤدي ذلك الى تمية أو تآكل التأثير الذي  
يسمى الروائي لتحقيقه ما لم يتمتع هذا التأثير بالرحابة والدynamية ،  
ومكنا استطاعت رواية المسوس المحافظة على ثقل الأقوال المقدسة  
المهيبة ، وعندما استحضرت كلمات القديس لوقا مرة أخرى اكتسبتها مذاقا  
خاصا مكتسبا من استعمالها في الرواية .

ولم يحرص دوستوفسكي دائما على الاقتباس المباشر ، ففي بعض  
الاحيان ، كان السرد الروائي يتدفق اعتمادا على إيقاعه وتنظيمه نحو قراءه  
مثلما نقول في الموسيقى : ان الاكورد ( التآلف ) ينتجه نحو القراء  
المسيطر ، ويلدرك ! ل . زانلو عددا من الأمثلة في دراسته المهمة عن  
الروائي ، فالفصل الممنون « كتمان في الجليل » والألفاظ التي استعملت  
عند رواية شعور اليوشا بالانتشاء يبدو أنها تسوق الى التعريف الكنسي  
للمعجزة . وبالمثل ، فإن تضرع ماريّا تيموفيفنا لأم الرب ( يسوع – وأستغفر  
الله العظيم ) والأرض الرطبة بعد صدى قريبا جدا للتضيق الأول لشبهة  
التضيق لعملية التنصير المقدسة في الطقوس الأرثوذكسية ، مما يثير  
التساؤل حول : هل قصد بكلمات الكنيس أن تكون صياغة جديدة لنفس  
المعنى .

لقد نطقت شخص مثل ماريّا ومقار إيفانوفتش في رواية الشاب  
الخام ، أو الأب زوسيمّا ( الذي كان اسمه مكاري في المسودات الأولى  
للأخوة كارامازوف ) بلغة متبينة بالمباريات والتلميحات التوراتية . وعندما  
نسعى لفهم معناها ، فإننا نواجه مشكلة شبيهة بالمشكلة التي تبتعضنا  
عند جون ميلتون أو بنيان ( الاثنان من كبار الأدباء الإنجليز ) . أن هذه

الحقيقة وحلها تفرق بين تصور دوستويفسكى للرواية وتصور الأوربيين المعاصرين لها ، لقد شارك دوستويفسكى اشتراكا وثيقا في تقليد ديني حتى ، وفي عاداته الفكرية والبلاغية ، واعتمد على وسائل تأويلية من نوع غدا عليه الزمان في الأدب الأوربي بعد القرن السابع عشر ، وعينها فعل ذلك فانه تفوق على كل المحاولات السابقة باستثناء محاولة ملفيل ( صاحب موبى ديك ) لتضخيم امكانات ومصادر حرفة الرواية النثرية ، ففن دوستويفسكى يتمتع بقدر مرموق بما سماه النقاد الانجليزى ماتيو آرنولد : « أعلى درجات الجودة » . فلقد تناول مجالات كانت تقليديا من اختصاص الشعر ، وشعر المشاعر الدينية بوجه خاص ، فلا شيء في الرواية الاوربية يضارعها في ضراوة مشاهداتها أو في تعاطف تناولها . وليس بمقدور أحد تخيل كيف تستطيع إحدى صفحات مدام بوفارى ( لفلوبير ) أو حتى أجنحة الحمامة (3) لهنرى جيمس ( ١٩٠٤ ) أن تصيب نجاحا ، ولقد جلت اذا تعرضت للنور الذى يطل فاعلية كلمات الكتاب المقدس ، ولقد جلت مقتضيات دوستويفسكى - بالمعنى الحقيقي للغاية - من مدى قدراته .

على أن هذا لا يعنى أن تناولوه للموضوعات الدينية كان مستقلا بذاته ، بل اقتصر في الهامه على الروس . فشمسية زوسبما مستبدة بصفة أساسية من الشخصية الفعلية لتيخون زادونسكى ، ولكنها مدينة بقدر أكبر لمصادر أوربية أخرى (٣٩) . واقتنت صلة زوسبما باليوشا بطريقة تناول جورج صانده لملاقة الكسيس بالملك . اذ كان الرجل الزاهد المتعصب امبرواز هو النموذج المباشر الذى اقتدى به الأب فيراونت . وطرحت جورج صانده أفكارا أثبتت شدة أهميتها في الاخوة كارامازوف :

فلقد تعرف الكسيس علما قال بوجود حرية عند الانسان على دليل يثبت وجود الله ، ونسأوى بين الانتحار وتسليم الروح لخواء الاتحاد . وفي الختام فقد قال لانجيل تماما مثلما سيقول زوسبما لاليوشا : « الآن تقبل إزداعي يا بني ، واحد نفسك لمبارحة الدير والرجوع ثانية الى الدنيا ، ولكن بينما لم تزد رواية سبريدون لصانده عن مقطوعة أصل شأنها من المانتازيا القوطية ، أثبتت « الاخوة كارامازوف » مكانتها بين أعظم آيات الشعر المعبرة عن الإيمان » .

وبالإضافة الى الفقرات التى تتركه الى الكتاب المقدس والموتيفات المأخوذة عن الحياة الكنائسية ، فلقد تضمنت روايات دوستويفسكى جولات عيقة ومؤثرة في التأملات الولوجية والممكنية . ولعل دوستويفسكى

The Wings of the Dove.

Die Elzilere des Teufels

. Spiridon

في رواية Prior Léonardus مثل (★★)

لهولمان ومدينة للاب اليكس في رواية جورج صانده :

لم يكن يتمتع بنفس مقدرة تولستوى على الحاجة ، ولكنه كان أبرع منه في صنعة التجريد ، وبعد أن اطلع هيفرلى هاوس على كتاب البويتقا لأرسطو ، فسر « مقومات الفكر » على أنها تعنى « المقبرة على التحايل المتعمد عند الفرد » - وفي روايات دوستوفسكى ، اتخذ هذا التحايل مظهرا خارجيا ، فنحن نصادفه فى المشاحنات العاطفة على وجود الله فى رواية المسوس ، أو فى الحجج المتعلقة بالكنيسة والدولة فى بداية رواية الاخوة كارامازوف - غير أن المجاذلات لا تنفصل قط عن السياق الدرامى . اذ يسلك كل فرد من عائلة كارامازوف فى مواجهة الأحداث مسلكا أخلاقيا مسكنا من المسالك المطروقة على نحو تميمى فى صومعة الأب زوسبينا .

وإزداد اتساع مجال لفته الفنية عندما أضاف الى عالم الأفكار : الأفكار العاشية والمنعمة بالحجة فى أقصى حالاتها الى تعقيدات اطار الرواية التى ينبغ فيها بلزك ، والى تعقيدات المشاعر التى أولع بها كل من هنرى جيمس ومارسيل پروست ، ثم لقد خلق دوستوفسكى من عالم الرواية امرأة فادرة على عكس صور الانسان فى شموله وللمسلك الأيديولوجى للمصر . وربما تفرض هذا الرأى اعتراض يزعم أن عملية اتساع مجال الرواية قد تحقق بفضل استبدال ، ولكنى مع الاعتراف بفضل استبدال فى اتساع فن الرواية بحيث أصبح يضم كل مقومات العقل الفلسفية والجدلية ، الا أن طريقة تناوله للعقل - بالمقارنة بدوستوفسكى - كانت تنحصر على استحياء ، وتقتصر أساسا على عالم العقل .

لقد تناولت حتى الآن أكثر تعبيرات دوستوفسكى تعرضا للدين على نحو مباشر يتسم بالطابع الكلاميكي . اذ تعد المادة المشجسة فى السرد الروائى ( كالأسماء الرمزية والكتيبات التوراتية ، والاشعارات الى العلوس ) ذات طابع تقليدى واضح . فمقدور سياق الرواية فى ذاته القيام بدور المقلب والاثراء . وتكتسب الكتيبات بفضل القوة الدرامية الدافعة مؤثرات اضافية جديدة ، وقد تتبلور حولها الاستدلالات المستحدثة ، ولكن فى الأمثلة التى أوردتها ، لم يحدث تحول فى بناء المعنى والدلولات التى توصلت تاريخيا ، ولربما فسرنا منورة المسيح ، التى تومض من خلال شخصية الأمير مويشكن على نحو أورتودوكسى أو تقليدى . فالمادة كانت جاهزة بفضل قانون التداخلى على حد قول الشاعر كولريديج فى اشعاره « الى دور الإيهام (\*) فى ابداع الفن » .

بيد أننا اذا توغلنا فى أعماق عالم دوستوفسكى فسنتعرف الى أساطير مستترة و « خصوصية » وثورية ، لها عاداتها فى الكلام وأيقنتها وتقييمها الخاص للقيم والواقع ، وفى هذه البؤرة من الرؤى ، تتعرض المعتقدات

التاريخية والرموز التقليدية بمد امتزاجها بعناصر أخرى الى التحول الى شيء راديكالي وشخصي . ووصف ايفانوف هذا التغير في صيغة مقتضبة : ان فن دوستوفسكى يتقلنا « من الواقعي الى الأشد واقعية » . وحدات – بالتبعية – تحول مناظر في تقنية العرض ، اذ أصبحت طريقة العرض الرئيسية في العالم « الأشد واقعية » تعتمد على المفارقات والسخرية الدرامية ، وعلى التناقض الهرطقي الكثيب .

وليس بالاستطاعة التفارقة بين طريقتي التجسيم في كل المواضع من الرواية . اذ اشترك سمردياكوف في الاخوة كارامازوف في الطريقتين . ففي المخطط الخارجى تكرر الربط بينه وبين يهودا ( الذى تلقى مبلغا رمزيا مغلودا من المال ، وشنق نفسه بمد خيائنه الكبرى ، وهلم جرا ) . ولكن بوصفه الابن الرابع والابن الحق لكارامازوف ، فانه شارك في السر المجهول لقتل الاب في الحكاية الأولى بدون لا يمكن فهمه الا عن طريق الاستئلال الاستبطاني . اذ لم يكن لعلامات الحركة الرمزية كالاصابة بالصرع أى مكافئ خارج ميثولوجية دوستوفسكى الخصوصية والمستترة استنارا جزئيا ، هنا وكما يقول كولريدج عن المخيلة الشعرية ، تتعرض كل المادة الموجودة سلفا للتحليل وإعادة الصياغة . وفي بعض أمثلة بالذات ، كانت نغمة دوستوفسكى من الواقعي الى ما هو أشد واقعية بيئة جليلة . ويبدو منطق العملية وكأنه قد توقف مؤقتا ، وتراجع المنطق العمل الى منطق الأسطورة . ويختلر ببالي الاختلاف بين النقاش الذى دار عن الكنيسة والدولة في صومعة زوسيميا والالتجاء المفاجئ والخفى للشيوخ المسن الى دينتري ، وبين الايمان الرومانتيكى المتوافع لصوفيا في الجريمة والمقاب وأخرويات الرعاية الالهية البهتة التى ظهرت جليلة عند خطيبة ستافروجين المقدسة والكسيحية ، وبين اعتقاد مقار ايفانوفتش في الحب والمفعول الخفى للحسيات عند اليوشا كارامازوف . فصورة المسيح التى قدمها دوستوفسكى في رواية الأبله هي الواقعية ، اما الرب المالد للمرة الثانية الذى سنلحه في الضوء غير المؤكد لرواية المسوس فهو « الأشد واقعية » . وعنلما مثل دوستوفسكى هذه الواقعية القصوى ، فانه خطا خطوة مائلة للخطوة التى خطاها شكسبير في مسرحياته الأخيرة . فقد بلا مستحوذا على وحى ماموسى ، ولكنه مع هذا وحى قد يتقلنا الى ما وراء الماساة ، وزكر غايته على ايماءات وموز متنزعة من نبع الميثولوجيا المركزية ، وطرب للمتناقضات وتلاصب بالحرية الساخرة بالأعراف المتهاوية لصيغنا المألوفة للفكر .

غير أننا عنلما نحاول تثبع دوستوفسكى الى صميم ما يعنيه ، فانا نلقى أنفسنا على وحى شعبيدي بعدم كفاية النقد ، اذ تواجهنا المادة الرمزية البالغة الشراء بغراء يتيمن علينا الاحتراس منه ، وعلى حد قول ريتشاردز :

« اننا نحتاج هنا الى عين متحررة من جانب ، والى رقة التناول من جانب آخر ، وتطرح شخصية ماريا تيموفيفنا مشكلات ثابتة في اصول النقد ، ولم يهتد فيها دائما الى حل » اذ يشتمل اسم اسمرتها على تلميح الى فكرة البجعة البيضاء الظاهرة السائلة في فولكلور الطوائف الروسية المهرطقة ، فهي كسيحة مثل ليزا في الاخوة كارامازوف ، و«متخلفة» المعقل على نحو يفوق الامير مويشكين ( في الايلة ) ، و«نراها بعد ذلك قد جمعت في ذات الوقت بين صفة الأم وصفة المذراء وصفة العروس على نحو خفي » ويجعلها ليبيديكين بسوط قوزاقى ، غير انها كانت صادقة عنصما اعترفت « بأنه خادى » ، وعاشت في أحد الأديرة حيث اكدت لها امرأة عجوز ( ادعت النبوة كوسيلة للتكفير ) : « بأن أم الرب هي الأم العظمى - الأرض الرطبة » . ويحاول دوستوفسكى دفعنا الى ادراك وجود خطايا في الاستبصارات . وتمتاز ماريا بهذا التأكيد وتحيطه بجلال غريب . وربما أصاب الأب بولجاكوف القول بأن الربط بين المذراء والأم الكبرى (\*) في الشرق القديم قد جعل من الكسيحة شخصية سابقة للكسيحة . بيد أن ماريا جسدت أيضا بخاطر دوستوفسكى المكتشفة عن العهد الجديد من الكتاب المقدس ، والظاهر انها تنبأت بالكاثوليكية الحق التي ستجىء تاريخيا فيما بعد ، وفيها ستقوم عبادة الأرض ، التي تزودنا بالقوت بدور أساسى ، هذه الروافد اللاهوتية مقصودة بلا مرأ ، ولابد من مراعاتها . غير أن ماريا تيموفيفنا متورطة تماما في ذات الوقت في الحالة الخاصة للأيقنة التي جاء ذكرها في رواية المسبوس . وعندما تفسر بالاعتماد على رموز خارجية ، فانها تعرض للتناقض والتعتيم ، ويجادل الناقد ايفانوف ويوضح أن دوستوفسكى قد أراد من خلال شخصية الكسيحة :

« أن يبين كيف فرض على مبدأ الأناثة الأبدية في الروح الروسية أن يعانى من الخلف والاضطهاد على يد تلك الشياطين ، التي تنافس ضد المسيح . للتسديد على مبدأ الذكورة في وعى العامة ، وبمعى لبيان كيف أدى هجوم هذه الشياطين على الروح الروسية الى جرح أم الرب ذاتها ( كما يبين في الحادثة الرمزية لتدنيس الأيقونة ) ، وأن كان هذا الضرب من تشويه السمعة لم يستطع بلوغ أعماقها الخفية ( وبوسعك المقارنة بين رمز رداء المذراء الفضى الذى لم يمس في دار القليلة ماريا تيموفيفنا ) »

والتعقيب يدل على البراعة وسعة العلم ، ولكنه انتقل من الواقع الى الأقال واقعية . اذ تتعدى ترجمة « معانى » ماريا تيموفيفنا ترجمة

Marya Mater.

(ع)

تولستوى ج ٢ - ١٧٧

دقيقة الى عالم سابق من الأساطير والديالكتيك • انها تكمن في الشمولية المتوافقة للقصيدة ، وما يواجهها هو الشعر بمعناه الكامل •

ولنتأمل إحدى الفقرات الشديدة الإنجاز – وإن كانت تساعد على التنوير – في الرواية ، وهي تتناول أحلام مارييا بالأمومة ، وذكرياتها عن الازدهار الخفى للوعي « وبشارة الحمل من المسيح » :

أحيانا أتذكر أنه صبي ، وفي أحيان أخرى أنها صبيبة • وعندما لفتته في الكفولة ، وثبتها بالشرائط الوردية ، وكسوته بالأزهار ، وأعدته للتصغير ، وقرأت بعض الشعائر له ، وحملته دون تنصيره عبر الغابة ، كنت متزعجة • إن الفدح الأشياء التي أبكتني ، هو أن لي طفلا ، وليس لي زوج •

« لعل لك زوجا » هكذا سألتها شاتوف ، مراعيًا الحذر في كلماته •

« انك تسألني سؤالًا صعبًا • لن أستطيع أن أخبرك أي شيء غير ما فائتة أن يكون لي أحد ، إن كان الأمر يستوي ، فكانت بلا أحد • • • أمامك لفر بسيط ، لكي تخمن » وقالت ذلك وهي تبتسم •

أين أخذت المولود ؟

« لقد أخذته إلى البحيرة » – قالت ذلك وهي تنهد •

ووكزني شاتوف مرة أخرى : « وما الرأي إذا كنت لم تترزقي بطفل ولا يزيد ما قلتيه عن حلم وحش ؟

فاجابت خاللة دون أن يرسم على محياها أي اثر للدهشة لمثل هذا السؤال :

« انك تسألني سؤالًا صعبًا • لن أستطيع أن أخبرك أي شيء غير انني لن أكف من البكاء عليه ، على أية حال • ولا أظن أن هذا كان حلًا • • • » ولملت عينها بدموع غزيرة •

كان هذه الفقرة مصبغة بلغة الشعر ، ولا تختلف عن الشعر الحالم المحوم لأوفيليا في حاملت ، وما وصفته مارييا باللفز البسيط هو – في هذا الشأن • لعل لم أرزق بأحد • أظن أنك كنت تتكلم بدافع الفضول • هو في رأيي ، النقطة الحاسمة في رواية الموسم • وليس بمقدورنا كشف النقاب عنه إذا اكتفينا بسرد الرموز والمراذفات من خارج الرواية • إذ تفسر المصطلحات التي ما جرى في خضم أحداث الرواية ، أي إلى الأفعال الطوفسية لستافروجين ولغز زواجه بالكسيحة • ففي أحلام نقطة مارييا دلالات على تآثرها بفكرة البتول وأيضا بالأسطورة المعتبرة عن أرواح الأرض



التي تزيّن المولود بالأزهار وتحمله عبر القاية في موكب أشبه بطقوس التطهير والقربان ، غير أن المصوغ كانت حقيقية إلى درجة تدفعنا إلى الشعور بالخيال . إنها تدفعنا إلى التحوّل من عالم الأحلام إلى المسائر المبهجة لأحبوبة الرواية .

وبالمقدّم فهم لفز مازيا تيموفيفنا على ضوء أحداث الرواية نفسها وأشكالها الشعاعية ، ولكن ما هي الصورة التي سنصورها للمسوس ونعتبرها الصورة الممتدة ؟ وهل نضمها إلى الفصل الشهير الذي يحمل عنوان « اعتراف ستافروجين ؟ » . هناك أسباب جوهرية تدفعنا إلى عدم الأخذ بهذا الرأي ، فلقد نشر كتاب المسوس جملة مرات أثناء حياة دوستوفسكي ، ولم تعد شروط نشره تخضع للاعتراضات الأصلية لكاتكوف ( الذي نشر الكتاب مسلسلا ) وإن كان الروائي نفسه لم يضمن الفصل التاسع في نص روايته ، فضلا عن ذلك ، فإن الكثير مما ورد في قصة ستافروجين قد نقل على لسان فيرسلاف في السحاب الخام . فهل كان دوستوفسكي ينوي إخبار جهده لمادة رواية سيؤلفها فيما بعد ، بعد أن قرر اعتبارها مكملّة لرواية المسوس ؟ وأخيرا وكما أشار كوماروفتش فإن ستافروجين « الاعتراف » وستافروجين الرواية - كما نعرفها - مختلفان اختلافا مهما . فالشخصية الأولى هي شخصية مشرّوع يطلّ كتاب « حياة آدم كبير » . وثمة آثار لهذا المخطط الكبير يمكن العثور عليها في شذوئين رئيسيين : « المسوس » و « الأخوة كارامازوف » ، ولكن أثناء عملية التأليف طورت كل رواية من الروايتين ديناميتهما الخاصة ، وتشكّلت شخصية ستافروجين ، أثناء هذه العملية التطورية ، كما نستطيع أن نكتشف إذا درسنا المخطوطات والتشكيل .

ولقد كتب الكثير من ستافروجين . وكما أشرت سلفا ، أنه يمثل تنويعا على طريقة دوستوفسكي لشخصيات شيطانية أخرى من البيرونية والقوطية . ولكنه في أكثر من ذلك . إنه المثل الأسمى لكيفية تدخل الخيلة البدنية في فن الرواية . وكما حدث كثيرا عنده دوستوفسكي فإن الشخصية الروائية تقدم محاكاة بخلفية الدراما ، وفي صورة المسرحية المميزة . ولقد أشير إلى ستافروجين في البداية باسم الأمير هاري ، ولعلنا نذكر آخرين حلوا لقب الإمارة في عالم دوستوفسكي ، فمثلا مويشكن ( في الأبله ) واليوشا كارامازوف في العديد من المخطوطات الأولية للأخوة كارامازوف ، ولم يذكر هذا اللقب أكثر من مرة واحدة في هذه الرواية . وفي ميثلوجية دوستوفسكي ، يدل هذا اللقب على مدلولات غنوصية ( اشراقية ) وميسائية ، ولكن وكما ألمح إلى ذلك دوستوفسكي بطريقة واضحة ، فإنه كان يشير بذلك إلى شخصية الأمير هالي عنده شكسبير . فلقد قلّم لنا ستافروجين في صورة الأمير الوحشي لويلز ، وكما حدث في

النموذج الشكسبيرى الذى اقتدى به ، فانه كان يحيا حياة مستهترة فى العالم السفلى للجريمة والفسق ، وسيحاط خلال رواية المنسوس بخاشية من المخادعين من المتطفلين والمتوحشين • وسيبدو - كما كان الحال عند الأمير هال - لفرز فى نظر أصدقائه الحميمين ( القربين ) وللملاحطين الخارجيين فهم لا يعرفون هل سيزداد ادعاشه لهم •

باخترائه السدم العفنة والقبيحة

لسحب النخاع كانت ستصرعه ، كما يبدو

أم أنه فى نهاية المطاف

سيسمح للسحب الدنيئة الناقلة للمدوى

بأن تسحق جماله من العالم •

فهناك جمال ونبل عند ستافروجين • وكما كتب ارفنج هو (٢) فى مقال عن السياسة عند دوستوفسكى : « يمثل ستافروجين مصدر الفوضى التى تفيض من شغوص الرواية • فقد استحوذ عليها ، ولكنه هو بالذات لم يتعرض لآى استحواء » (٣) • ويلاحظ حتى فى دعابات دوستوفسكى الباكورة وجود نوع ما من الحكمة الدالة على الشعور باليأس ، والتى توحى بظهور أمير شيكسبيرى آخر ، اذ يؤكد أنه أحد المواطنين الحقى أنه ليس ممن يساقون من أنوفهم • والتقط ستافروجين المعنى الحرفى للمباراة ، وترجمها الى يانتوميم من المفارقات المضحكة • ويذكرنا ذلك بهاملت ، واهتمامه بطابع اللغة ونكاته اللاذعة • ويتعزز التشبيه بفضل عدة مصادره تحت على التساؤل : هل كان ستافروجين متبعا بكامل قواه العقلية ، علما عرش الاصبية الفريية والقسامية ، وكفى من المدينة • فقد زار مصر الموطن التقليدى للأسرار الاشراقية ( الفنوصية ) ، وأيضا اورشليم التى تحفلت فيها الرمثالة المسيانية • ثم سافر الى ايسلندة على نحو يذكرنا بوجود آخره ، جهنم فيها متخيلة كمكان مكسو بالجليد ( بدلا من تخيلها فى صورة نار ) • وتماثل هو وأمير الدانمرك ( هاملت ) وفاروست ( الذى سعى ستافروجين للاقتداء به ) فأضى بعض الوقت فى جامعة المانية ، ولكن الشوق العميق والتوقعات الوحشية أغرته بالعودة •

وعلى حين غرة ، ظهر فى هذه المناسبة الهائلة فى بيت فارفارا بجرورنا والكسينية ، التى وهبها دوستوفسكى نعمة الصفاء الروحى

Irving Howe.

"Dostoevsky The Politics of Salvation". Irving Howe

(Politics and the Novel) نيويورك ١٩٥٧ •

(\*)

(٢)

المصاحب لحالات الابتعاد عن العقل ، وسال : هل أستطيع أن أركع أمامك الآن ؟ « واستنكر ستافروجين بركة اقتدامها على ذلك ، ولكن دلت جميع الدلائل على أن السؤال في محله ، وأن هناك شيئا ما في شخص ستافروجين يبرز خضوعه وإيماءاته الأولى بالمعبادة ، أما « شاتوف » وهو أيضا ضمن من عبروا تعبيرا أصيلا عن رؤيا دوستوفسكي ، فقد أقر ما فعلته ماريا فقال لستافروجين : « لقد انتظرت حضورك طويلا ، ولم أقتلع عن التفكير فيك قط » وتساءل : « هل تسمحين لي بتقبيل آثار قدميك بعد مبارحتك للمكان » ؟ واتسمت نظرات باقي الشخص « للأمير حاري » بمفئدة مماثلة . فلكل منهم تصويره الخاص لستافروجين ، ويحاول استقلال قدراته لضائع شهوة شخصية أو مقصده « قرباني » ؛ ولكن ستافروجين حطم من أزدادوا تقريبا منه يدافع الهوى أو يحكم العادة مثلما فعل قبل ذلك الإله زوس في أسطورة سينيبيل ويترك ذلك بيوتر فيرخوفنسكي . فقد اتسمت عقيدته بالحذر والغدر معا .

« لماذا تحدث في وجهي ؟ انني بحاجة اليك ، فيدونك أنا لا شيء .  
 فيدونك أنا لا أزيد عن خيابة ، وفكرة صماء ، أي كوليس بدون أمريكا » .

حقا ! ولكن كوليس كان مكتشف العالم الجديد ، حتى إذا لم يعتبر مخترعه . ويشعر بيوتر بالحيرة من أمر هذا الأخير . « ألا يصح اعتباره هو الذي اخترع ستافروجين ، ويقول له : « أنت فخور بنفسك ووسيم كائن إله » . ولكن هذا الإله حريص على نحو غريب على عبادة البشر حتى إذا سجلوا له في حالات الفساد أو البطح ، ألا يصح القول بأنه موقف فيرخوفنسكي المرعوب منبئ انتباهنا إلى مفارقة طالما ترددت في أقوال الوجودية الحديثة عن أن الله هو الذي بحاجة إلى الإنسان ؟ ( ٢٠ )

.. وهناك عمة مظهر عند ستافروجين تكلم فكرة التجمل ( تجلّي الله للإنسان ) والفكرة التي يعرضها على نحو مأسوي خفي نوعا عن دور الله في أساطير المرحلة الأخيرة في فن دوستوفسكي . فلهذه علامات تدل على أنه مسيح زائف ، ولقد لنا في صورة المسيح الدجال ، وعنلها عهد فيرخوفنسكي إلى تخلص القيامة الألفية لاحت وجود سكوتسكي ( ٢١ ) هنا في الحي وعقد فيرخوفنسكي مقارنة بين العقيدة الشهوانية للسكوتسكي وإيحاء ستافروجين بأنه ابن القيصر الميساني ، وفي لحظة إشراقية مصاحبة لحالة التوجع ، رفضت ماريا تيموفيتنا بمرارة مزاعم ستافروجين بمریان الدماء الملكية في عروقه ، فهو ليس الرئيس الإلهي ، والصقر في الرؤيا الموعودة ، والمخلص في الأيقنة البيزنطية . « أنه لا يزيد عن بومة وغفادع

Dieu a besoin des hommes.

( ٢٢ )

( ★★ ) طائفة دينية روسية يفهم بعض بدعها عن سياق الكلام .

وبياع ، ووصفته بأنه شبيه لجريشكا أو تريبيف الراهب الذى ادعى أنه ديمترى الابن القليل للقيصر ايفان المربع . ولقد أشير جملة مرات فى كتاب المسوس الى التماثل بين ستافروجين والقيصر الزائف ، الذى احتل مكانة مميزة فى الشعر الروسى والفكر الروسى ، وفى لهجة متناقضة مميزة تجمع بين الاعتراف بالفضل والسخرية يحيى بيوتر ستافروجين باعتباره ايفان ابن القيصر ، وعندما يولد ابن لماريا شاتوف ، فانها ستسميه ايفان بوصفه ابن ستافروجين والوريث غير المعروف للبلاد . وعلاوة على ذلك ، فان ستافروجين مثل المسيح الدجال ، كان يتشابه على نحو خطير هو والمسيح ، اذ كانت القنامة فى حالته تتوهج بأشعاع مميز . وقالت الكسيحة : « انك تشبهه ، تشبهه كثيرا ولعلك من أقربائه » ، فهى وحدها بقدرتها - التى رآها دوستوفسكى وثيقة الصلة باتصافها بالحماسة - على التحديق النفاذ كانت ترى ستافروجين على علاقته ، وتراه مرتديا قناعا زائفا من الألمية . فهو كطائر الليل الذى يدعى أنه صقر وقادر على التحليق عاليا . وانتهى بستانفروجين الأمر بشنقه لنفسه . واعتقد الناقد فلاديمير سولوفيف ، وهو من المقربين الحميمين الى فكر دوستوفسكى ان هذه القلعة الأخيرة تثبت بالقطع الطبيعة الحققة لستانفروجين . انه يهودا ، أو المسيح الدجال ، وهناك عدد وفير من الشياطين ياتمرون بأمره . وجسمت شخصيته توقعات دوستوفسكى باقتراب ظهور عهد شيطاني جديد قبل مواعده ، سيظهر فيه مخلصون زائفون من الشرق لخداع أفئدة البشر ، والزج بالعالم الى الفوضى .

واستند هذا التفسير الذى أتى به سولوفيف على دليل قوى مستمد من عالم الرواية ومن كتابات دوستوفسكى الفلسفية ، ولكنه ترك الكثير دون توضيح . ويحتوى اسم ستافروجين ليس فقط على المرادف الروسى لكلمة « قرون » ، وإنما أيضا على الكلمة التى تعنى « الصليب » . فهل أراد دوستوفسكى أن يعبر على لسان المسيح الزائف عن أحد البنود الرئيسية فى عقيدته الشخصية : أفضل أن أكون مع المسيح ، على أن أكون مع الحقيقة ؟ فلماذا سمح لنفسه هذا السنافروجين متشبهها على نحو لا يمكن الخطأ فيه ( بيسوع ) ابن الانسان ومتماثلا هو و « الأبله » بأن يصفع على وجهه وأن يهان علنا ؟ أظننا نعرف أن دوستوفسكى كان يعتبر مثل هذه المكابدة من العلامات الظاهرة للقداسة . وعندما تبحث عن علاقة ستافروجين بالنساء سنصطدم بحملة من المآزق المتشابكة تخص المنى المحورى ، والحاجة الى الفهم الشامل . وفى إشارة ستافروجين لشاتوف قال له : « انها لم تنجب طفلا قط ، وما كان بمقدورها تحقيق ذلك ، فماريا تيموفيفنا غدراء » . ومع هذا فقد أصر على وصفها بالروس ، وكانت ميتتها هى التى حطت فى النهاية تحفظه الفاتر والداعر . وساد

الصلة بين ستافروجين وماريا تيموفيتنا السر المقدس للزيجة والبيتولة ، وقالت ماريا هناك معضلة سهلة لك • فأحذر ما هي ؟ • ولعلنا لم نقدم على ذلك ، • لأن الحل كان فانتازيا نوعا وناسقا • • ويرز مولييف العفة مرة أخرى في لقاء ستافروجين وليزا نيقولينا • ورأى فيخوفنسكي أنه كان • فياسكو • بمعنى الكلمة ، وأراهن بأى شيء ، أنكما كنتما تجلسان جنبا إلى جنب في حجرة الجلوس طيلة الليل ، واستغفلتما وقتكما الثمين تتناقشان في بعض الموضوعات المتسامية والكبرى فكيف نوفق بين هذه الصورة وصورة المسيح الدجال الذى يصور تقليديا كتجسيد للشهوة الزهية ، ولم يكن ستافروجين عاجزا جنسيا ، كما هو الحال عند مويشكن • ولكن المثل الأوحى في الرواية الذى تكشفته فيه بوضوح اهتماماته الجنسية له طابع غريب ومقدس •

وحملت ماريا شاتوف ابن ستافروجين ، وتقبل شاتوف الوليد بانتشاء مصحوب بالاذلال • ونحن نساق إلى الاعتقاد بأن هذا الطفل يرمز إلى ما تحاول رواية المحسوس فرضه فينا من آمال المستقبل • واختير اسم ماريا ( السيدة مريم ) ، والسر الخاص بأبوة الله التى آلت إلى المسيح ؟ وللبليل شديد الالحاح وثيق الصلة بالموضوع بحيث يتعلم انكاره ، فنية ارتباط بين مولد المسيح ومولد ابن ستافروجين ، وليست هذه الصلة من باب التنهد • فالشبهة التى شعر بها شاتوف والانفعال التلقائى والمباغت الذى تأثر به كريلوف قد نقل اليأس وكأنه قيم أصيلة • فلو كان ستافروجين مجرد مسيح زائف أو شخص تغلب عليه هذه الصفة ، فإن كل المحجب والافتراءات الروحية التى ترتب على مولد المسيح على هذا النحو ستشهد إضافة إلى ما فى المهزلة من إثارة للسخرية •

والنقائض فى دور ستافروجين كثر الحيرة • فهو خائن فى نظر المسيح كما يؤكد ايفانوف ، ولكنه • لا يسين بالولاء لابليس • • والظاهر أن المخطئ الذى يتبعه فى مسلكه يقع بالمعنى الحرفى للكلمة خارج نطاق أخلاقيات الأديين ، وربما يكون دوستوفسكى قد خضع عند تخيله له للفك المتيق الداعى إلى اليأس • فلو كان الله خلق الكون ، فإنه سيكون تبعا لنفس الشعار الذى يسرى على كل الأشياء خالق الشر • وإذا صح أنه يحيط بجميع النعم فى كينونته ، فيصح أيضا أن تشمل إحاطته كل الأفعال المتعارضة مع الإنسانية • ولا يجسد ستافروجين هذه الميثولوجيا الكثيبة فى جميع مواقف الرواية ، ولكن أحصاه واتصاه بالوضع الرمزي لماريا تيموفيتنا وماريا شاتوف يؤدى إلى استبعاد فكرة تثنيه لعالم الشر الصرف ، أو تصويره المباشر لأمر الظلمات ، ويبدو أن هناك لحظات فى الرواية نقل لنا فيها ستافروجين الإدراك المأساوى لازدواجية الله • وإذا

استعملنا لغة المارفين بالخيمياء ( باعتبارها الأنسب الى منطق الأسطورة والقصير ) ، فأنسا قد نفسر شخصية ستافروجين على أنها تنراجراماتون (٩) ، وعلى أنها شجرة سحرية تفسر ، وتكشف سر صفات الله ، وما لبث أن لاحظ الرقيباء نقاد دوستوفيسكي أن ثيوديقيته الرسمية - ميتافيزيقا الحرية التي ناقشها اليوشا كارامازوف - قد أخفقت في تقديم إجابة كافية على ما قصه إيفان كارامازوف بوحشية عن أهوال العالم وشرويه . وكم يخامرني الاعتقاد باحتمال أن يكون الرد الأخير لدوستوفيسكي والأكثر واقعية في معناه موجودا عند ستافروجين في تلميحه الى أن الشر وانتهاك القيم الإنسانية لا ينفصلان عن معنى إحاطة الله بكل شيء في العالم .

هناك قلائل من الشخصوس في الأدب تمنعنا الى الاقتراب من الحدود القصوى للفهم ، وليس من بينها ما يقنعنا على نحو أقوى بأن القول بأن الفروق الموسمية بين الخير والشر وبين المقدس والوحشي من صنع الانسان ، وأن مجال تطبيقها محدود . ويمثل ستافروجين اعتقاد كيركجورد بأن مقولات الأخلاق والدين ربما لا تكون متماثلة ، وأنها قد تكون مختلفة الى درجة تثير الحيرة ، وعندما ننظر في أمر ستافروجين ، فإننا ندهش لطريقة تحليله أو تشريحه الأعصاب عصبيا للدلالة على عدم توقفه عن التحقيق في رؤياه للهاوية التي يتردى إليها الفكر ، أو لتلك القدرة التي دفعت دانتى الى شق طريقه وسط لهيب جهنم بالرغم من أنها سودت جلده ، كما تقول الأسطورة .

محاكمات « الجلد » (٩٩) أو التوتور مسجلة في المسودات ، وفيما يتعلق بالأمير فإن جميع الأشياء يجب أن تكون محل مساءلة ، كما أمر دوستوفيسكي لنفسه ، فلقد رأى من البداية ضرورة استئناد دور ستافروجين على مشكلة وجود الله حتى تبعا لما جاء في جملة مبتورة « الى حد قلب الله والحلول مكانه » ( والعياذ بالله ) . وما قاله كولريج عن شكسبير يصح عن دوستوفيسكي : لقد كان يملك « هذه القدرة المتسامية التي تساعد أي عقل عظيم على تقمص روح الشيء الذي يتأمله » . وثمة آثار في كشاكيل الرواية تؤيد حدوث مثل هذا الاستيعاب الشامل . فإذا تضمنناها فسيكون بمقدورنا أن نلاحظ كيف تجاوز دوستوفيسكي معتقده الأصلية ، وتبنى أفكارا جديدة وأدرك بحسه بعض الومضات الباغتة . وتفصل لنا المسودات البناء الأساسي لرواية المسوس ، وكيف

(٩) Tetra-grammaton كلمة مؤلفة من الحروف المتحركة التي تدعى بالعبودية الاسم الذي يتخذ التعبير عنه بالكلمة ه الكائن الاسمي .  
(\*)  
Nerve.

قام ستافروجين بدور العامل المساعد للأحداث الجارية ، فلكه كشف  
اهتزاز الايمان الديني عنه شاتوف ، وساق كيريلوف الى اقصى جيلود  
العقل ، واستنتج بالقاتل الكامن داخل فيدكا ، وأيقظ الشهوة الهستيرية  
عند ليزا . انه محور حياة فيرخوفنسكى ، وإن كان هناك تشاك شديد  
التوثق نبعز منه عن تحديد أين يكمن مبدأ الحركة ؟ .

وعندما تصور دوستوفسكى العلاقة بين ستافروجين والشخص  
الأخرى ، رجع الى إحدى الأفكار المثلة للزوة أفكاره ، معنى ما يتخلل  
الخراف الحب من حماقة وشر . فعندما ينحرف حب الله ، تزداد في  
مقابل ذلك الحماقة والشر . وفي هذه الناحية ، يعكس فكر دوستوفسكى  
كتاب كارل جوستاف كاروس (٩) . وربما قرأ الزواني هذا البحث الأكبر  
الى الشلوه ، وإن اتصف بالميته قبل سجنه في سيبيريا . وذكر كاروس  
- في معرض تمهيد الجزئي لفرويد - وجود تأثيرات متبادلة ( نستطيع  
تسميتها تحولات ) - بين الروح الدينية غير الناضجة وعلم النفس  
الجنسى . وقد يتنفس اندلاع المشاعر الدينية أو الهوى الشبقي فيما  
وصفه كاروس « بالروح غير الناضجة » عن حفوت فسوق مائل . وربما  
ينجم عن الغلو في الرغبة التي قد يساء تصورها أو تموضعها بطريقة  
غير مكتملة على استسلام العقل للكراهيات المباشرة والبعيدة عن العقل .  
ودرهمز شخصية فيرخوفنسكى ومسلكه هذه الحالة من حالات الخبل  
الشرير . غير أن العدوى أصابت جميع الشخص على وجه التقريب .  
المحطة بستاافروجين . ويرجع جانب كبير من الشر الذي اجتاحت زوايا  
المسوس ، ولونها بلون قائم الى تدنيس الحب أو انحرافه ، فالرجال  
والنساء يستسلمون للأمير هاري ، ولكنه لا يقدر عظامهم أو يبادلهم بحبا  
بحب . ويسفر هذا الاخفاق في الجزء ، والذي تمتد جذوره الى اتصاله  
أساسا باللاتسانية عن توليد الفوضى والبغضاء .

وتتجلى الطريقة التي اتبعها ستافروجين في نزح أرواح البشر حتى  
يتسنى للشياطين اقتحامها بقوة غير عادية وبرباطة جاش في خلد اللغاة  
الذي تم في بيت فيرجينسكى . والمشهد هو مشهد العشاء الأخير ،  
وتتراوح طريقة عرضه بين الأسلوب الساحر والأسلوب المأسوي . وأثنان  
بيوتر فيرخوفنسكى الى أن أحلهم سيخون العهد ، وإن هناك ينفوا بين  
الحواريين ، ووسط كورس الإنكار والاعتراض ، لاذ ستافروجين ابن القيصر  
بالصمت ، وأواجهه المتأمرون طالعين إعادة التأكيد لمعركة معنى التزامه :

(\*) كتاب Psycho تأليف Kar[ Gustav Caros .

وهمهم ستافروجين » لا أرى ضرورة للإجابة عن السؤال الذي  
يهمكم » .

وصاحت أصوات عديدة : « ولكننا تعرضنا للشبهة ، وأنت لم  
تتعرض لها » .

وضحك ستافروجين ، ولكن عينيه كانتا متوهجتين : « وما ذنبى  
أنا ، إذا كنتم قد تعرضتم للشبهات » .

وصاحت بعض أصوات فى دهشة : « ما ذنبك ! ما ذنبك ! » .

وبارح كثيرون مقاعدهم .

وغادر الأمير المكان متبوعا بنبية الزاقت ، تاركا الرسل فى حالة  
فراخ روسى رهيب وشرير . وبماكاننا أن نستبين من رغبة فيرخوفنسكى  
التالية فى إنهاء الأحداث ، وأن نلاحظ مزاعم هرطقية تكاد تقارب فى  
عناقتها المسيحية ذاتها ، يعنى خيانة يهوذا للمسيح حتى تتكشف ساعة  
الوحي .

وأيا كان ما يقال عن ستافروجين وميثولوجية المسوس ، فانه  
سيتمصف بعدم الاكتمال لوجود فجوة كبيرة بين عالم النقد وعالم الشعر .  
فتحت لن نستطيع استيفاء الكلام عن أهمية ستافروجين ، مثلما يتعلم  
استيفائنا الكلام عن هاملت والملك لير . ففى أمور الشعر والأسطورة ،  
ليس هناك حدود حاسمة ، وما هناك هو مجرد محاولات لزيادة كفاية  
إجاباتنا ، وأن تتمصف بزيادة دقتها وتواضعها . ولقد قال اميسون : لقد  
اتسم كلام دوستوفسكى « بشموله ووضوحه » . وغالبا ما يرجع الوضوح  
الى الغرابة ، ولقد فسرت الفاظ الشخصية المحورية للمسوس وما فيها من  
تعقيدات شسكية على أنها دليل على الاختراق فى التقنية : « لقد أنزل  
دوستوفسكى فى هذا العمل المرساة فى أعماق شديدة الفور مما صعب  
دفعها كاملا مرة أخرى . ولكى تبحر مركبه فان عليه قطع أكثر من وصلة  
من الوصلات ، فلم يكن بمقدوره تزويد ما رآه بالشكل الفنى الا جزليا  
فحسب » (٤) ، ولقد شرحت هذه النظرية فى مقال جاك ريفير عن  
دوستوفسكى . ففى صميم كل شخصية من شخصيات دوستوفسكى  
— كما يزعم ريفير — توجد « س » أى مجهول لا يرد الى أى شيء آخر :  
لا شيء يقتضى أنه اذا توافر قدر كاف من الحس ، سيتمكن تصويرى



لاحدى الشخصيات التي تجمع في صفاتها بين العمق والتناسك المنطقي ،  
ويخلص ديفير الى أن « العمق الحق » هو « العمق المكتشف » (٥) .  
فإذا أوجزنا هذا التفسير في شكل قول ماثور وأرجننا زمانه الى فترة  
سابقة لفيجاس ويك ، فسنرى أن هذا الرأي هو أبلغ دفاع عن الرواية  
الأوربية بالمقارنة بالرواية الروسية .

ولكنه دفاع على طريقة دفاع الخنادق . ففي أطلس عالم التجربة ،  
أو عالم الأحلام ، هناك فجوات ليس بمقدورنا سبر عمقها أو قياس ارتفاعها  
الى ما هو أكثر مما نستطيع غوصه أو صعوده ، وإذا امتشدهنا مرة أخرى  
بالمثل للمأخوذ من فروس دانتي ( باراديسو ) ، فسنراه يقول : في أقصى  
حدود الرؤيا فأننا نهتدى الى النور عندما نفرض أعيننا وليس في مواصلة  
بحثنا بأعين مفتوحة ، غير أن الكوميديا الإلهية والمؤلفات التي استند اليها  
وبغير في منطقها تمكس تصورات مختلفة ، ويرجع الاختلاف الى تضمين أو  
غياب المنصر الديني ، إذا استعملنا كلمة « ديني » بأوسع معانيها ،  
فمنعنا يغيب هذا المنصر سببوا متعلدا الاهتمام الى بعض المنجزات  
الشمسية التي في متناول اليد . ونحن نعرف هذه المجالات التي في  
متناول اليد ، عندما نرجع الى التراجيديات اليونانية أو الإليزابيثية ،  
والى ذرية الملحة الجادة - وهذا ما أسلم به - وبالرجوع أيضا  
الى روايات تولستوى ودوستوفسكي ، وعندما تميز الرواية  
الأوربية عن بلوغ التفوق الذي تربط بينه وبين روايات مثل الحرب  
والسلام وأنا كاريننا والأبله والممسوس والاخوة كارامازوف ، فأننا نمزو  
ذلك الى قصور المدى والافتقار الى الأساطير .

لقد اعتمدت أحداث فن الرواية ، كما مارسه بلزاك وستندال  
وفلوبير وهنري جيمس على القسم الأوسط من طيف الواقع ، ووراء من  
كل الطرفين تقع أعماق كبيرة وارتفاعات كبيرة . ولقد تبين في حالة مارسيل  
بروسيت إمكان احتواء هذا النطاق الأوسط - الذي يضم في صدرته  
النظام الاجتماعي للحياة - اعتمادا على الفترة غلى الملاحظة الدقيقة صورا  
غنية وناضجة ومدروسة للحياة ، وتمد « البحث عن الزمان الضائع » (٦)  
شاهدا على أعظم تحليل مسجل للخيال الدنيوسى ، وليس بمقدور أية  
نظرة للمالم خاضعة للزمان أن تقف محاكاة أكثر ارتقاء وشمولا للحياة ،  
واستطاعت متانة تقنية البناء لم العمل عندما اتصفت ميتافزيقا الرواية

De Dostofewski et de : Jacques Rivière

(٥)

١٩٣٢ (Nouvelle Etudes - Paris) l'insondable.

A la recherche du temps perdu.

(٦)

بالهزال ، ولكن في آخر المطاف ، فإن العمل الفني اقتصر في حدوده على مجال أضيق من المجال الذي ظهر عند تولستوى أو دوستوفسكى ، وظهر الخلل المؤيد لذلك في الحالة المخففة والملطخة التي استبعد فيها بروسست من عرضه أنبل شخصوه ( روبر ) وصان لوب الذي وجد صليبه المسكر ( . نيشانه ) ملقى على الأرض في أحد بيوت الدعارة (\*) . وفي الساعات المأسوية رأينا شخصو بروسست - مثلما فعلت ايدا يوفاري قبل ذلك - يطاطنون الرأس قليلا، وكان السقف التي تملو رؤوسهم واطية . أما ديمتري كازامازوف فقد رأيناه حتى وهو يرتدى جوارب قلرة - وهي إشارة قاسية للحظ من شأنه - يقف أمامنا في تشامخ مباين . فحتى آنئذ كان وجهه منحنيًا إلى الفكرة القاتلة بأن الله - رغم كل هذا - قد خلق الإنسان في صورته .

لقد ضخم ثلاثة من زوايا الصدارة في العصر التالي للمصر الروسي وهم د . هـ . لورنس وتوماس مان وجيمس جويس تراث الرواية ، وجميع ذلك على وجه الدقة إلى اتجاههم نحو الأساطير الدينية أو الموضوعات الترانسندنتالية ( المجاوزة ) للديتويات ، وإذا كانت محاولات لورنس قد تمخضت عن وحشيات عملية خرافية مسرحية جديدة ، وإذا كان توماس مان أو جيمس جويس لم يهتديا إلى الهامات متكاملة كذلك التي بلغها دوستوفسكى ، فإن هذا الأمر لا يهم ، فالحقيقة المهمة تكمن في طبيعة تجاربهم هـ فأوليس هـ ( لجويس ) بوجه خاص هي دعوة راسخة للبحث عن نظرية متنافسة للعالم ، لم يقدر عليها أحد من الشعراء الأوربيين منذ ميلتون ، وكما كان الحال عند ميلتون كان العامل المتحكم فيها هو الأسطورة الدينية . وكما كتب بلاكفور (\*\*):

« إن شخصية ستيفن هي صورة إيليس ، أي شخصية منيوز يازادته ، وأنسان متعصب ، ويلم هو المسيح ( كما ورد في الكتاب تحت اسم الآخر ) وهو إنسان متفرب حسب التعريف شديد العدوانية في رد فعله ضد أي انحراف في التجربة » .

وتنصف الاثنان بطبيعة الحال بصفات أخرى أيضا . ولكن المهم هو أن تناسب هذه القولات في جميع النقاط التوسع الملحوظ في نطاق الرواية المنثورة .

وانتهى ضجيج جويس المتبذ ومحاولة إنشاء أكسلسيا (\*\*\*) أو كينسة تختص بالنواحي الحضارية بالشعور بالاحباط جزئيا ، بقدر ما نستطيع أن نقرر . ولم يستطع أعلام الرواية الأمريكية في القرن العشرين

Maison de passe.

Anni Mirabiles .

Maximal.

Blackmur.

(\*)

(\*\*\*)

(\*\*\*\*)

اقتفاء أثر العقيدة السائدة والشاملة التي بنو دوستوفسكى بنوعها أو الاقتداء بتولستوى وتفرد شعوره بالانتشاه الذاتي<sup>١</sup> على طريقة الوثنيين ، وأن اتصف بقلانيته ، لقد كانت معاصرة الحاسة الدينية للأخيلة الشاعرية في روسيا القرن التاسع عشر ، والجدل الدائر بين الشعائر والشعر من مستلزمات ظرف تاريخي خاص ، ولم يكن أقل ارتباطا بالأرض في إحدى لحظات الزمان ، كما حدث قبل ذلك عندما ساعد تضامير الوقت المناسب والعبقرية على ظهور التراجيديا اليونانية والدراما اللايزابيثية .

## ٧

مؤلفات تولستوى ودوستوفسكى أمثلة جهرية لمشكلة الإيمان بالأدب فهي تحدث في عقولنا ضغوطا وتأثيرات متسلطة شديدة الوقع ، وتمثل قيما كانت مقصورة بكل وضوح على المياسيات الكبرى في عصرنا ، بحيث لم يعد في مقدورنا التجاوب معها على أساس أدبي صرف حتى إذا وغينا ذلك ، وتتطلب هذه المؤلفات من قارئها التزاما عنيقا غالبا ما يدفعه إلى استبعاد كل بديل آخر ، أن مؤلفات تولستوى ودوستوفسكى لا تقرأ بحسب ، ولكنها تدعونا إلى الإيمان بها . وكان الناس ، رجالا ونساء ، يحبون إلى ياسنايا بوليانا ( اسم القرية التي كان تولستوى يملك ضيعة كبيرة فيها ) سعيًا وراء الاستنارة آمالين الحصول على رسالة ما تجعل حكمه أو نبوة للخلاص . وكان معظم الزائرين — بإيهتناء أحد المرموقين حفل الشاعر البويسرى ولكنه — يشهدون لقاء المصلح الديني واليهي أكثر من الروائي ، الذي تعرض للهشج حتى من تولستوى نفسه ! غير أن التخصصية كانتا لاتنقصان في واقع الأمر ، إذ كان شارب العهد الجديد وأستاذ غاندى يفضل ما لديه من وحدة أساسية — أو لعل الأفضل القول يحكم تعريف عبقريته — هو بعينه مؤلف « الحرب والسلام » وأنا كاربيننا . ويتباين مع هذا نفر الذي يتسمى « بالتولستويين » أتباع دوستوفسكى ، إلى المؤمنين برؤياه للحياة . وألف جوزيف جوبلز رواية عجيبة ، ولن كانت لا تخلو من الموهبة سماها ميكائيل ، وفيها تصادف طالبا روسيا يقول : انسا نؤمن بدوستوفسكى مثلما آمن أبائنا بالمسيح ( ١ ) ، وما قاله حصيلة لنا سجله برديف وجيد وكامى من دور دوستوفسكى في حياتهم ، ووعيمهم المستمد من تجاربهم الخاصة ( ٢ ) . وقال ماكسيم

( ١ ) Michael — Joseph Goebbels ( ميوتش ) وهو خير المتحدث  
جوسيلز وزير الدعاية الألمانية في عهد هتلر . وأمين بالفضل لأستاذ سينما راتن  
الذى نبهني إلى هذا العمل .  
( ٢ )  
Prise de Conscience.  
؟؟؟

جوركي : ان الحقيقة البسيطة لوجود تولستوى قد سرت للآخرين  
الاشتغال بالكتابة ، وشهد الوجوديون وبعض الشعراء الذين استطاعوا  
الاستمرار في الحياة بعد احتجازهم في معسكرات الاعتقال القائلة بأن  
صورة دوستوفسكي وتذكرهم لأعماله ساعدهم على التحمل والتفكير  
بتعقل ، فلما كان الايمان ثمرة متوجة للروح ، فانه يتطلب موضوعا مكافئا  
له . فهل نستطيع تصور أحدا يقول انه يؤمن بفلويز ؟ »

ولعل ميرشكوفسكي كان أول من أدرك جانب التباين في شخصية  
تولستوى ودوستوفسكي ، وبلغت له نقائض منظوريهما للعالم تعقيبا  
مؤسف على حالة الانشقاق في الضمير الروسي . وكان يأمل في اقتراب  
الوقت الذي يلتقي فيه التولستويون والدوستوفسكيون عند هدف واحد :

« هناك حفنة من الروس - وأغلب الظن أنهم لا يزيدون عن ذلك -  
من المتعاطفين لتحقيق فكرتهم الدينية الجديدة ، ممن يؤمنون بأن الجمع  
بين فكر تولستوى وفكر دوستوفسكي سيؤدي إلى خلق الرمز - أو  
الوحدة - المثلى للقيادة والاستمرار في الحياة » (٧) .

والظاهر أنه من غير المحتمل أن يقر الروائيان هذا التوقع . إذ  
كانت نقطة الاتفاق الوحيدة بينهما هي اعتراف كل منهما بعنفية الآخر ،  
واتسم هذا الاعتراف بالحذر ، وكان أحيانا اعترافا مضمرًا . فلقد وضعهم  
اتجاه عظمتيهما وصورة كينونتهما في موضع خصام يستعصى على العلاج .  
ولم يتقابل تولستوى ودوستوفسكي قط ، أو إذا توخينا الدقة  
قلنا أنهما كانا مقتنعين بعدم تقابلهما ، بالرغم من إدراكهما أن هذا قد  
حدث في وقت ما عندما كانا يرتادان نفس المحافل . والحق فقد اقتربت  
سيرتهما الخارجية وتاريخ أرائهما الدينية في مناسبات شتى ، إذ كان  
الاثنان على اتصال بمجموعة بتراشفسكي ( دوستوفسكي ١٨٤٩ )  
و ( تولستوى ١٨٥٩ ) ، وتركزت أحداث مختلفة مثل الحكم بالإعدام وموت  
الأنح ، الانطباع الذي تركه مشهد الحياة في المدينة في أوروبا الغربية ،  
وانطباعات أخرى يمكن مقارنتها من ناحية دورها في تشكيل معتقديهما ،  
وأولع الاثنان بلعب القمار ، وقاما بعمدة زيارات للدير المشهور في أوبيتين ،  
وانبهر الاثنان بالحركة الجماهيرية في السبعينات ، وساهما بإرسال  
مقالات للجرية التي كان يصدرها ميخائيلوسكي . وكان لهما أصدقاء  
مشتركون من الرافضين في تدبير لقاء لهما . ويقدّر ما هو معلوم فإن هذا  
اللقاء لم يتحقق . ولعل التطبين كانا يخشيان أن ينتهي هذا اللقاء بصدام  
شديد في الأمزجة ، أو إلى ما هو أخطر ، يعني إلى الفشل التام ، في  
الاتصال ( كالذي أقسد المقابلة القصيرة التي حدثت بين جويس وبروست ) .

ويعد أن تلقى تولستوى خبر وفاة دوستوفسكى بفترة قصيرة كتب  
الى سترانوف .

« لم أر الرجل قط ، ولم يحدث بيننا أى نوع من الاتصال . ولكن  
عندما مات أدركت فجأة أنه كان أثنى المخلوقات وأعزها وأشدها ضرورة ،  
ولم يخطر ببالي قط مقارنة نفسه به . فكل ما كتبه ( وأقصد بذلك الأشياء  
الحسنة فقط والأشياء الصادقة ) كان يتميز بقدر من السمو ، وكلما  
ازداد اقباله على هذا الاتجاه زاد شعوري بالاعتماد . ولا يستطيع أن اغبطه  
لمنجزاته الفنية ، ولما كان يتمتع به من راحة عقل ، ولكن ما يصبر عن  
القلب لا يشغرنى بغير السرور . ولقد تصورته دائما كصديقي وقدرت  
بثقة كبرى احتمال رؤيته فى وقت ما ، ثم فجأة قرأت خبر وفاته . وفى  
البداية شعرت بأضطراب شديد ، وأدركت فيما بعد كم قدرته ، فبكيت ،  
وما زلت أبكى حتى الآن . فقبل وفاته بأيام قليلة استمتعت بقراءة كتابه  
المجرح والمهان » .

وليس من شك أن تولستوى عندما كتب متأثرا بالصدمة كان مخلصا  
فيما قاله ، ولكن عندما زعم أنه يعد العدة لرؤية دوستوفسكى فى وقت ما ،  
فانه إما كان يتخدد نفسه أو يستسلم لاحساس عارض فحسب .  
ونذكرنا ذلك باخفاق مماثل فى اللقاء فى حياة كل من فردى فاجنر ،  
ويقال ان فردى وصل الى قصر فاجنر فى فينيسيا لعقد ما يوصف بأول  
لقاء بينهما فى نفس اللحظة التى مات فيها فاجنر ، والعبرة المستخلصة  
من هذه الواقعة أنه لا بوصفه انسانا ، ولا بوصفه موسيقيا ، كان بمقدوره  
أن يصل الى هناك قبل ذلك .

وتتم الرسالة حتى فى لهجتها الحزينة عن المشاعر الحقيقية  
لتولستوى . فما الذى اعتبره « أشياء حسنة وأشياء حق » فى عالم الرواية  
عند دوستوفسكى ؟ لقد تماثل تولستوى هو وتورجينييف فى النزوع  
الى وضع رواية « بيت الموتى » على قمة مؤلفات دوستوفسكى جميعا ،  
واعتقد تولستوى أنه كتاب حسن وتهذيبى ، وليس من شك أنه كذلك ،  
ولكنه لا يمثل دوستوفسكى لا فى اتجاه تضج ولا كرواى . ولمسه  
أكثر أعمال دوستوفسكى اصطفا بروح تولستوى . وما أعجب به  
تولستوى فى رواية « المجرح والمهان » هو عنصر الشجى المسيحى ،  
والخاصية الماطفية للتأثرة بديكنز . أما الأعمال الكبرى لتولستوفسكى  
فانه نفر منها . ولاحظ ماكسيم جوركى أن تولستوى تحدث عن  
دوستوفسكى مكرها وعلى مضض وتجنب أو كبت بعض الأشياء .  
وأحيانا أنتدع التعارض الأساسى فى شكل متوهج بعيد عن الانصاف :

« لقد كان شكاككا بلا مبرر ، طموحا ثقيلًا وسيمًا الباطل . ومن  
الغريب أنه يقرأ بوفرة ، ولا أدري لماذا ؟ فكل شئ عنده موجه وبلا غائفة .

لأن جميع هؤلاء البلهاء والراحمين والراسكولنيكوفات ، ومن هم على شاكلتهم ليسوا أشخاصا حقيقيين - إن كل شيء أبسط من ذلك كثيرا ، وأكثر تقبلا للفهم . وهنا يؤسف له أن الناس يقرؤون ليسكوف ، أنه كاتب حقيقى ، ( ٨ ) .

وعقب تولستوى فى معرض حديثه مع جوركى تقييما غريبا ، فقال إن هناك بعض البماء اليهودية تجرى فى عروق دوستوفسكى . وإذا اشتبهنا بأحدى الصور التى تراعى للقديس جيروم عن انشقاق العالم : ( فكان أثنين مدينة العقل والفك والامتناع الحر بطاعة النيبويات ) كانت فى حالة مواجهة هى وأخريات أورشليم المجاوزة للعالم .

أما اتجاهات دوستوفسكى نحو تولستوى فإنها مبعث للحرارة ، وبالفة التقيد ، ففى كتابه «يوميات كاتب اعترف بأن » الكونت ليون تولستوى بلا أدنى مهادة للفك هو أكثر الكتاب شعبية عند جماهير القراء بكل ألوانهم . وأكد لقراءه أن أنا كاريننا ، التى لا يرضى عن سياستها ، من الآيات التى يميز عن بلوغها أدب غرب أوروبا ، ولكنه شعر بسخط دائم من تصور الظروف والامتيازات الاستثنائية التى يصل تولستوى من خلالها ، فحتى فى بداية عهده بالكتابة ، عندما عاد من سيبالاتينسك ، فإنه شعر أن معدل الأجر الذى يتقاضاه تولستوى من المجلات الأدبية باهظ للغاية ، وكتب الى ابنة أخيه فى أغسطس ١٨٧٠ متمجبا :

« هل تعرفين اننى اعى تماما اننى لو كنت أمضيت سنتين أو ثلاث سنوات فى تأليف هذا الكتاب - مثلما يستطيع كل من تورجينيف وجونشايوف وتولستوى - لكن بوسعى انتاج عمل يستمر الناس فى الحديث عنه حتى بعد مرور مائة سنة من الآن ! » .

واعتقد دوستوفسكى أن الفراغ والثراء هما اللذان أنشأا الفرصة لظهور أعمال تولستوى ، بل ونسب اليهما الفضل أيضا فيما يتمتع به تولستوى من روح مميزة وطابع خاص ، ووصف روايات تولستوى بأنها « أدب الأعيان » وصرح فى رسالة الى ستراخوف فى مايو ١٨٧١ :

« لقد قال هذا النوع من الأدب كل ما بوسعه قوله ، وبصورة متميزة فى حالة ليون تولستوى ، واستنفد غايته ، وأصبح معليا من الاضطلاع بأية مهمة أخرى » .

وفى يوميات كاتب ( يوليو - أغسطس ١٨٧٧ ) وصف دوستوفسكى الكثير من أعمال تولستوى « بأنها لا تزيد عن صور تاريخية لمصور مضطرب »

( ٨ ) رسالة من تولستوى الى جوركى . جيمز . Reminiscences of Tolstoy  
Chekov and Andrei ( ترجمة كارول مانسفيلد ) لندن ١٩٣٤ .

« وولي أمرها » • وكرر القول بأن منجزات تولستوى تحتل مكانة أدنى من مؤلفات بوشكين الذي كان رائدا للأدب التاريخي ، ويبلغ به الكمال • وفي استنطاقا دوستوفيسكي ، تجر هذه المقارنة - ضمنا - سلسلة كاملة من القيم والمثل • إذ كان بوشكين هو الشاعر القومي والنبى القوي ، ومجسم مصير روسيا • وعلى نقض ذلك ، فقد بدأ كل من تورجينيف وتولستوى لدوستوفيسكي ( كما لاحظت فى كتابه حياة أتم كير ) كشخصيتين غريبتين نوعا •

وأشير الى تولستوى وفكر تولستوى فى جملة حالات فى عالم الرواية والكتابات الجدلية لدوستوفيسكي • واتخذ تحمسه للجامة السلافية وتوقعانه الميسانية فى ايان حرب البلقان روحا هستيرية ، وكتب فى يومياته : « بارك الله فى المتطوعين الروس وحقق لهم النجاح - ويشاع ان الضباط الروس قد استشهدوا بالثبات فى المعركة ، وكم نعتز بهم ! » • وتصور دوستوفيسكي اداة تولستوى للحرب فى الكتاب الأخير من آنا كاريننا برهانا على الردة والاغراب الكرية عن القضية الكبرى لجميع الروس » ، وتعرف فى شخص ليفن على لسان حال تولستوى ، وأدرك فى حب ليفن للأرض المقدسة « شعورا ماثلا لشعوره » • وما أزعج دوستوفيسكي هو حقيقة امكن الفصل بين هذا الحب وبين الفسور القومي • فلقد اتخذت ياسنايا بوليانا شكل العالم المخلق من خلال صورة ضيقة ليفن • ولقد رفع تولستوى من قدر الحياة الخاصة على حساب الحياة العامة ، وتصور دوستوفيسكي بوصفه صاحب رؤيا إعادة غزو القسطنطينية ، « وزرع المرء لمدينته » شكلا من أشكال الخيانة • واختتم نقده لآنا كاريننا فى اليوميات بملاحظة تضمنت اتهامها بالبلادة : « ان أمثال مؤلف آنا كاريننا هم أساتذة المجتمع ومعلموه ، بينما نحن لا نزيد عن كوننا تلاميذ لهم ، فما الذى يملونه لنا إذن ؟ » •

غير أن العراك امتد الى ما هو أعمق من الخلاف السياسى • فلقد اكتشف دوستوفيسكي ببصيرته الخارقة للطبيعة والقادرة على النفاذ فى أعماق العقل ، اكتشف فى تولستوى أحد أتباع روسو ، ولج دوستوفيسكى • وكأنه يتنبأ بالغيب - وجود تحالف بين ملهيب السعى نحو الكمال الاجتماعى واللاهوت المستند الى العقل ، أو أولية المشاعر الفردية ، وبين الرغبة فى استئصال الاحساس بالمقارفة والمأساة من حياة البشر ، واستطاع دوستوفيسكى أن يكشف بجلاء - قبل الماصرين الآخرين لتولستوى - بل وقبل تولستوى - الى أين يساق الفكر التولستوى • انه يساق الى مسيحية بلا مسيح • وتكهن بوجود ركيزة من الانانية - على طريقة روسو - وراء مظهرها الانسانى ، ولاحظ فى كتابه « الشاب الخالم » : « يتوجب ان يفهم حب الانسانية على أنه حب لتلك الانسانية التى خلقتها بنفسك

داخل الروح ، ، ودفعه الاقتناع بالعقيدة الأوروذكسية المفتونة بأمرار  
الايان ومآساته الى الاحساس بأن تولستوى يمثل قمة خصومه .

بيد أن دوستوفسكى كان روائيا عظيما متحمسا ومولما بالبحث  
فى أحوال البشر بحيث يمتدح انجذابه الى فلك تولستوى ، ولا ينبغى  
المبالاة بالتلميحات الغريبة لتولستوى فى جميع ما كتب دوستوفسكى من  
روايات يغير مراعاة لهذا الانشغال فى جوانبه نحوه . ولقد أشار النقاد  
طويلا الى أن اسم الأبله : الأمير ليف نيقولفتش مويشكن ترديد الاسم  
الكونت ليف نيقولفتش تولستوى . وبالإضافة الى ذلك ، فقد شعر كل  
من مويشكن وتولستوى بالخطر اسميهما من شجرة نسب تمتد الى عهد  
بعيد ، وربما يبين من التشابه وجود عملية دياكتيكية فى عقل دوستوفسكى  
تقسم بايهاهما ووهما ، وربما يكونها لاشعورية ، فهل كان يقصد القول  
بأن تصور تولستوى للمسيح ( وما الذى كان سيتسنى له معرفته عنه  
فى الوقت الذى كتب فيه رواية الأبله ؟ ) بتشابه هو ومويشكن نفسه  
فى كونه مسيحا نحو الصبح من أثر نقص راديكالى فى البصيرة ، أو مغالاة  
فى المضاهر الانسانية ؟ ، أم أن دوستوفسكى كان يشير الى أن فكرة  
القداسة الفردية يغير سنده من صرح كالكنيسة تعد صورة من صور إطلاق  
المنان للأهواء مصيرها الانتهاء بكارثة ؟ ليس بمغفورا الاجابة عن هذا  
التساؤل ، ولكن نادرا ما يكون مثل هذا النوع من الصدى مجرد صدفة .  
اذ يكمن وراءه اخلاص خفى من الخيال .

وثمة تلميح أقل خفاء ، ويحتوى على سخرية دقيقة من تولستوى  
ورد فى الحوار بين ايفان كارامازوف والشيطان . اذ حاول هذا الجنتلمان  
ـ ( أو الوجه ) اقناع ايفان بأنه شيء حقيقى :

« انتبه ! . ففى الأحلام ، وبخاصة فى الكوابيس الناتجة عن سوء  
الهضم أو أى شيء آخر ، يرى النائم أحيانا مثل هذه الأحداث ، أو مثل  
هذا العالم الكامل من الأحداث فى شكل الأحبوة الروائية ، وما تحتوى  
من دقائق غير متوقعة من أسس الأمور الى أعلامها الى آخر ذر فى كم المسترة ،  
على نحو لم يخترعه ليون تولستوى ، كما أقسم بأغلظ الإيمان ، فالموضوع  
لنز مقعد ، والحق أن أحد المستولين الحكوميين قد اعترف لى بأن أفضل  
أفكاره قد تواردت الى خاطره أثناء نومه ، حسنا ان هذا هو الحال الآن .  
فبالرغم من أننى أمثل أحد هذه الهلوس ، إلا أنه كما يحتمل فى الكوابيس ،  
فانى أتقوه بأشياء أصيلة لم تتخطر ببالك من قبل » .

ولم يكتف الشيطان بالاستشهاد بالكتب المقدسة ، ولكنه استشهد  
بتولستوى أيضا ، وما من شك أن دوستوفسكى قصد — ضمنا — السخرية



والقول بأن الواقعية الهائلة بتفاصيلها العديدة في الرواية عند تولستوى عرضة للهلوسة مثل عالم الألفيات في الأخوة كارامازوف .

وذكر كاتب المأني (\*) أن دوستوفسكى كان ينوى إبداع « رواية معارضة لتولستوى » ، وإن صبح ذلك فإن أحدا لم يشر على أى أثر منها . ولا وجود أيضا لأمثال والترسافيج ممن كانوا يزعمون كتابة حوار متخيل بين الروائيين ، ومع هذا فأننى أتساءل : ألا نملك ما يصح أن يعتبر جانبا من هذا الحوار المتخيل ، إذ تحدث فى عالم فن دوستوفسكى وميثولوجيته أسطورة المسمى الأكبر أو قاضى التحقيق شيئا من نفس المكانة التى تحتلها مسرحية الملك لير ومسرحية العاصفة فى عالم شكسبير . فمن حيث الشعاعية ، والمقصد ، تتميز هذه الأسطورة بتعدد أجيالها بحيث نستطيع تناولها ... إما يعود بالخير ... من وجهات نظر متعددة ، والتعرف منها على مستويات عديدة من المعنى ، وقدم دوستوفسكى من خلالها آخر ما فى جعبته من أفكار ، وربما استمد بعض عناصرها وشكلها وميتافيزيقيتها من بعض خواطره الجدلية عن تولستوى ، وعندما اقترحت تصور أسطورة المسمى الأعظم كحكاية رمزية ترمز الى المواجهة بين دوستوفسكى وتولستوى ، فأننى كنت أدعو الى مخطط لا يتصف بالموجماتيقية أو بكونه مركز ثقل دائم ، لقد طرحت هذه الأسطورة كوسيلة للنقد باعتبارها صورة ذهنية يستعان بها فى إعادة توجيه مخيالتنا الى أحد أشهر الكتب الأدبية ، وإن كان ألفها .

وتمثل الأسطورة القصودة المرحلة المتوجة لتصاعد الأثرية فى المشاهدة بين إيفان كارامازوف وإليوشا كارامازوف ، فقبل أن يتلو إيفان ما سماه بقصد بقصيدهته ، زعم تسرده على الله ، وأنه ليس بمقدوره قبول ما يقال عن الوحشية التى ترتكب ضد الأطفال الأبرياء . فإذا كان الله موجودا ، بينما يقتل الأطفال وصبايون بالتشوهات من جراء الانسانية التى لا معنى لها ، فلا بد إما أن يكون شريرا أو عاجزا . إن فكرة وجود ثيوديقا غائبة وعذالة انتدائية لا تستاهل « مدوح أى طفل مغضب يخطئ صدره بيده بقبضته الصغيرة ، ويصل فى المرحاض للتنن بدموع العاجز عن التكفير عن ذنبه مسترحيا إليه الشفوق العزيز ، وبعد ذلك وفق إيفان من تنازله :

« إن الثمن الذى تجدد مقابل توافقنا وانسجامنا باهظ للغاية ، ويتجاوز قدرتنا على الدفع دخولنا الى هذا العالم . ومن ثم فأننى أبادر

بالإصرار برد تذكرة دخول . ولو صبح أننى أتصف بالأمانة . فأننى مضطر  
لإعادة التذكرة بأسرع وقت مستطاع . وهذا ما سافعله ، فليس الله هو  
ما لا أثيله يا اليوسا . وكل ما هناك هو أننى سأعيد اليك التذكرة بكل  
احترام »

واقترنت حجة إيفان اقتداء وثيقا بهجوم بلينسكى على الهيغلبيين فى  
رسالة معروفة الى بوتكين :

« مع كل التقدير لمذهبك الفلسفى المادى المتيق ، فى الشرف بأن  
أوضح لك أنه لو قدر لى الارتقاء على سلم التطور ، فأننى سأطالب هناك  
بمحاسبة ( رد حساب ) كل المخلوقات الذين دفعتهم الظروف والتاريخ  
الى الرهينة ، وإلى طسحايا الأخطار والخزعبلات ومحاكم التفتيش والمك  
فيليب الثانى . . . وإذا لم يحاسبوا على ذلك ، فأننى سأقصف رقبتي .  
فأنا لا أرى السعادة التى ستمتج لى إلا لم أطمئن مسبقا على كل أخ من  
أخوتي . لقد قيل إن النشاز ركن من أركان الهارمونية . ولربما كان  
ذلك ممثما ومفيدا من وجهة نظر عشاق الموسيقى ، ولكن يقينا فإنه أقل  
من ذلك امتعا ونفعا لكل من قدر له القيام بشور النشاز »

وتكمن فى هذه الفقرة نواة الأسطورة : الربط بين النقد العام  
للنيوديقا وفكرة محكمة التفتيش .

ولكن شبكة الذاكرة قد ألقيت فى عدة اتجاهات ، إذ يشير مونتف  
تذكرة النحول المأداة الى إحدى الرمزيات المعينة للشاعر شيللر(\*) . وفى  
هذه القصيدة ، يروى المتحدث كيف قاىض الشسباب والحب فى مقابل  
الوعد التائه بحياة متناغبة معقولة فى الآخرة ، والآن فإنه يتهم الأبدية  
بالخداع . فلا أحد قد عاد بعد موته لكى يثبت حدوث تعويض منصف  
عن العذاب والتفاوت بين البشر فى العالم الآخر . ويجيب صوت عارف  
بكل شيء على انتباهه : لقد خير البشر بين الأمل والهناء والمنفعة (\*\*)  
وليس يقفدورهم الحصول على الاختيارين ، فمن يختار الأمل فى هبوط  
وحى من السماء أو عدالة ترانسندنتالية سيكون قد نال ميتفاه فى عملية  
الأمل ، ولا تتوجب المطالبة بأى ثواب أكثر من ذلك . ولقد اكتفيت  
بالاستشهاد بالأبيات المرتبطة ارتباطا وثيقا بنص دوستويفسكى :

« على مبررتك تلج الأشباح المحيطة بى

أيتها الأبدية المخيفة !

Resignation-  
Genuss.

(\*)  
(\*\*)

ولم أعرف ما هي اللحظة التي استطاعت اسعادي  
 فخذ هذه الرسالة التي تحمل اسم السعادة  
 فختها لم يس ٠٠ انظر ا  
 انها امامك ايها القاضى  
 الذى يتخفى وراء قناع قائم  
 هكذا غشمت  
 ففى فلكتنا هناك اعتقاد مبهج يسود  
 بان نصيبك هو أطيايف الأرض  
 والمهدئات المخصصة لك بالاسم  
 ويقولون ان المرعبات هي التي تسوقك للشر  
 وأن المياهم من نصيب أهل الخير  
 وليس بمقدورك اليوح بلفز القدر لنا  
 وليس بمقدورك كشف النقاب عن الخطة الملتوين  
 ومحاسبة الكروب \*

لقد منح إيفان كارامازوف والمتحدث فى القصيدة تذكرة دخول (\*)  
 ولكن ليس بينهما من هو على استعداد لدفع الثمن \* اذ تفوق ظلمات  
 العالم قدرتهم على التحمل \*

لقد وضع عنصران فى موضع احتكاك اعتمادا على « الذاكرة الخطائية »  
 عند دوستويفسكى اذا استعملنا المصطلح الذى جاء به ليفنجستون (\*) :  
 قلدينا من ناحية قصيدة شيللر و « تيا » فيليب الثانى الذى لمع اليها  
 الناقد الروسى بلينسكى \* وكانت الخطوة التالية اقرب الى الخطوات  
 المحتومة ، اذ احتلت مسرحية دون كارلوس لشيللر موضع الارتكاز فى  
 عملية التخيل \* وظهرت اسطورة المعنى العام عند إيفان كارامازوف لأول  
 مرة ، ويكاد يتماثل الارشاد المسرحى هو وطريقة التلميح اليه فى  
 الاسطورة :

« إلكارد ينال المعنى العام رجل عجوز يناهز التسعين من عمره ،  
 وكثيره ويتركه على عكاز ، ويسير مستندا الى مرقى اثنين من القسوس  
 اللومينكان وعينها احترق صفوف الحاضرين وكلهم جميع النبلاء أمامه ،  
 ومنحهم بركته »

Vollmachtbrief zum Gluecke

« the hooked atoms » ومصطلحه هو Livingston Lowes (★)

انه رجل عجوز يقرب من التسعين ، وأنحنى الحشود على الفور  
وكانها شخص واحد في حضرة المدعى المسن ، وكادت تلمس الأرض ،  
وبارك الجماهير في صمت ثم مضى في طريقه » .

يبد أن دراما شيلر زوتت دوستوفسكى بما هو أكثر من المظهر  
الخارجى للمدعى العام . وكما حدث فى الأسطورة ، لقد عرج دون كارلوس  
الى الكلام عن ديالكتيك الحرية والقوى التوغيقية ، وكشف عن التكامل  
الفتاك للأقلية ، أى المستبدى الذين يحيون منزليين ، وصورهم شيجالوف  
فى رواية المسوس . وتحدث عن غواية التسامح والاغلال . لقد أفسدت  
امكانية الحرية الانسانية وتلقائية التلاعب بالمشاعر الانسانية « فيليب  
الثانى » لبعض الوقت . فلقد أثارت فى طابعه الجهم وميوله الاستبدادية  
المستتعة على اذكاء الفات حالة من الدوخة . وتنبع نص دوستوفسكى  
هذه المحاكمة ( فى دون كارلوس ) والمحاورتين المتباينتين بين الملك ومركىز  
بورزا ، وبين الملك والمدعى العام . ولقد نقل دوستوفسكى بعض مميزات  
شيلر بغير تغيير على وجه التقريب الى قصيدة ايفان كارامازوف ، فعندما  
حاول فيليب ( عند شيلر ) تبرير ما اتنا به من مشاعر انسانية عابرة  
عزاً ذلك فى معرض كلامه عن المركز الى « النظرة التى القاهما الى عينى »  
وحدث نفس موقف التعرف بين المدعى العام والمسيح . فبعد أن أحرق  
المدعى فى عينيه سمح الكاهن للمسيح بمبارحة المكان فى هدوء .

ولكن على الرغم من أن الأسطورة مدينة لبلينسكى ولشيلر ،  
ولبوشكين أيضاً ، كما سلاحظ عندما تسنح الفرصة ، الا أن تأثيرها  
الخاص وخصائصها الروحية مستمدة من السياق المباشر للرواية .  
وتعرض هذه الحقيقة أحياناً للتجاهل ، لأن الأسلوب الذى استعين به  
فى عرض أحداث ايفان كان يتسم ببراءة الزاغة وبصيافته المتينة  
نوعاً - وكأنه أراد بهذه الوسيلة صبح هذه الفقرة بطابع مميز يختلف عن  
لغة باقى الرواية . على أن قصيدة ايفان تمثل جزءاً لا يتجزأ من الحوار  
بين الأخوين كارامازوف ( ايفان واليوشا ) ولا يمكن الفصل بين الكثير من  
معناه وبين غايته الدرامية ، فايان يستفسر من اليوشا عن وجود انسان  
فى العالم يتنحى بالقصرة على العفو عن يمدون الأطفال المعزة . ويصعب  
اليوشا : « هناك كائن بمقدوره العفو عن كل شيء ، عن الجميع ، ومن  
أجل الجميع . لاله وهب دمه البرىء للجميع ولكل الأشياء ، وأنت قد  
نسيتيه . ولقد أقيم الصرح تكريماً له ، وفى سبيله يصيحون مكبرين :  
انك عادل يا الهى ، لأن حكمتك كشفت عن نفسها ! » .

غير أن ايفان لم ينس ، ويستمرسل فى رواية حكاية زيارة المسيح  
الى أشبيلية . وبعد الاستماع الى مونولوج المدعى العام يقول اليوشا :

« ان قصيدتك تركزت على مدح يسوع ، وليس على توجيه اللوم له — كما كنت تنوى » . ولكنه أخطأ في تقدير التصور المأسوي لايفان . فلم يقصد بالأسطورة البتة الهجوم على المسيح . انها بمثابة رمز متوج وناقل أول لاتهام إيفان لله ، وأدرك ذلك اليوشا بعد لحظات وأضاف القول : « انك لا تؤمن بالله » وعلق هذه الكلمات بلهجة تنم عن الشعور بالأسف العميق ، وهذا هو لب الموضوع : فإيفان يؤمن بالله بشعور وحشى مضمحل ، لأنه عاجز عن إرغام روحه الصافية على الاعتقاد في الله ، لأن هذه الحالة تمثل قمة الهرطقة من حيث الحدة وإثارة الألم .

غير أن ما اقترح الاقدام عليه سيكون تصورا أصيب من ذلك ، لأننى سأترك العلاقة بين الأسطورة والبناء الشامل لرواية الاخوة كارامازوف دون تعرض له . وسأعتمد على إحدى حيل النقد ، واعتبر حكاية إيفان ، كأنها لقاء متخيل بين تولستوى ودوستويفسكى ، يرمز الى ما وقع من صدام بين رؤيتين للعالم ثم التعبير عنهما بمبقرية واحساس بلاغى عظيم فى جوانب حاسمة من فكرهما . فلقد تركزت قصيدة المدعى الكبير ، وعرضت فى صورة متطرقة العداء بين عقيدتين تعرضتا للكتمان بعد تشبثهما ، أو من تأثير الحذر فى المجادلة ، فهنا يقفون أن ننتج باتصى قدر من الوضوح ما سماه بردييف « بالخلاف الذى لا حل له » بين تصورين رئيسيين للوجود . ولقد أصبح دوستويفسكى فى مسوداته — بعد أن تأمل نفسه مليا — عن الأفكار والتجديبات التى تعد من ركائز ميتولوجيته . وهناك فصول قليلة « أنعم النظر فيها » على نحو يفوق ما حدث لهذه الحالة ، ويمزى ما فيها من إبهام الى ما تضمنته من تفاصيل .

ولنفحص فى البداية أحد المداخل التمهيدية فى الكشف :

### ● أقطع كل رؤوسهم .

المدعى العام : وما هى حاجتنا الى « هناك » ؟ . اننا أكثر انسانية منك . ونمشق الأرض . لقد أنفد شيللر للفرحة (\*) . وتسائل دامسكين (\*\*) عن الثمن الذى يدفع فى سبيل هذه الفرحة ؟ من العلماء التى تسيل ومن اللطافة غير المحتملة ؟ لا أحد يطرُق هذه الناحية . أه ان الصليب حجة بشمة .

المدعى العام : ان الله مثل التاجر . الى أحب الانسانية أكثر من حبى لك كفرد .

An die Freude.

(\*)

Jean Damascène (مات ٧٤٩ م) وهرب  
(\*\*) القديس جون دامسكين ويقتل بعيدة فى السابع والعشرين من مارس من كل عام .  
بمعاريته للهرطقة والأوثان .

هنا ويحقّ تظهر براعة العقل ، وما يحدثه من قفزات مبالغية وفجوات والتعابير الخفية للحس ، فليس بالإمكان استحضار أكثر من شذرة من المختلط . وتحيلنا الجملة المبهمة في البداية الى تسلسل الفكر عن الطغيان ويوتوبيا شيمالوف الإستبدادية . فهل كانت هذه العبارات تشير الى رغبة كاليجولا الشهيرة في ادماج رقاب رعاياه في رقبة واحدة حتى يستطيع قصفها بخيطة فأس واحدة ؟ أو هل بمقدورنا أن نكتشف فيها تلميحا الى إحدى الشذرات الأبرك التي ذكر فيها دوستوفسكي بكل بساطة اسم لويس السابع عشر ولي العهد المفقود ، ووضع خطأ تحت اسمه ؟ . أما الجملة التالية ، فإنها ستكون أسير في إمكان استخلاص مقصدها ، وأهميتها واضحة ، فلقد طرح المدعي الكبير قضيته التي يمكن وصفها وصفا مقبولا بأنها قضية تولستوى . فلم تكن ميتافيزيقية في حالتها محتاجة الى واقع يتجاوز أو يتسامى على واقعنا ، لأنها تجري في نطاق العالم المادي. والدنيوي ، فبطلنا أكثر إنسانية من المسيح ، من حيث اتصافه بالابتعاد عن الكمال والأدعية . وهو أكثر امتلاء بالحياة الحقّة من المسيح بفضل تعلقه بالعقل والنظام والسلام الاجتماعي . ومن هنا جاء تأكيد تولستوى « نحن نعضق الأرض » فعلينا يتعين انشاء الملكية الحقّة ، اعتمادا على الزهد أو حتى على العنف ان لزم الأمر .

وفي الأسطر القليلة التالية ، استغرق دوستوفسكي في مجادلة تدور حول المتطاعيات الشخصية والاشارات المتناثرة . فأولا ذكرنا بأنشودة الفرح لشيللر (\*) . وإذا رجعنا الى القصيدة فسنلاحظ عددا من الفقرات التي تستند الى فلسفة إيفان ، والمقاطع السادسة من الكواترين ، وثيقة الاتصال بوجه خاص :

أيها الملايين اسجلوا لفاطر السموات

خلقكم فصولكم

وميدى أيها الأرض أمام ربك . اننا نسأله الزحمة والنفران

يا جندوة الفرح ! أيها القيس الإلهي الجميل (\*\*) ا

ومن حيث الجوهر ، تمثل هذه الممانى نيوديقيا المذهب المثالي التي تدعو الى المماناة في سبيل خلق عالم أفضل ، وحتى اذا أخفقنا فان الله سيثيب المحاولة . وعلى نحو ليس بمقدورنا توضيحه فان أنشودة الفرح

Der Ode An die Freude.

(٣)

.. (★) نقل عن ترجمة حسين بحرّى لهذه الانشودة الخالدة في بسمفونية بيتهوفن التاسعة .

سأقت دوستوفسكى الى جون دامسين الذى اشتهر بقصيدته (\*) التى نهضت بدور مهم فى تاريخ مذاهب الكنائس الشرقية .

ولا يستبعد أن يكون دوستوفسكى قد عرف أنشودة شيلر وقصيدة دامسين ، التى أشاد فيها هذا القديس بالفارقة المفرحة للآلام التى عانها المسيح ، وبما عاد من نفع على جميع البشر بعد ميته الفجعة :

فليكن عيد البعث دعوة لنا للاهتمام

بحمل الرب بحمل الرب !

فقد قادنا المسيح من الموت عبر-الحياة

ومن الأرض الى السماء

منشدا حللوا ! « (٩) »

وهكذا كانت هناك مجموعتان نذاريان تجاورتا فى عقل دوستوفسكى : أنشودة الفرح لشيلر الذى يدعو الى تقديم البشر. وانتلله والعمل الثانى هو احتفاء جون دامسين بتضحية المسيح الافتدائية . وفى هذه الجملة الأخيرة التى لا يخفى عدم اكتمالها ، نلاحظ تأمل دوستوفسكى للفكرتين : فهل يوجب على الملايين أن تقاسى فى سبيل ثواب مجهول ( ربما كان وهما ؟ ) ان هذا هو لب تحدى إيفان كارامازوف : « أه ! ان الصلب حجة فظيمة . ولكن ضد من ؟ وفى هذه المرحلة ، ربما لم يهتد دوستوفسكى الى أية اجابة يستطيع تلويثها فى مسوداته . فلملها ستكون حجة يستند اليها من يرتابون فى خطوود المسيح ، أو اعتماد الله للغفرة والمغفرة من عالم غيب فيه ابنه الوحيد ( المسيح ) حتى الموت . غير أن عملية الصلب هى التى برز بها اليوشا اعتقاده بأن تضحية المسيح بذاته هى التى ساعدت على تبرير أية شفقة مهما كان نوعها ، أما نهاية الملاحظة فتتصف بالغازما . اذ يميز المرء عن تفسير ما الذى يعنيه تشبيهه الله بالتاجر ؟ . ولكن ثمة وضوحا فى معنى القوة والاتجاه الذى ورد فى زعم الملصق العام ان واجب الانسان يصوره الى حب الانسانية اكثر من حبه للمسيح . ونسوف يفيض الكلام عن هذا الزعم فى النص النهائى ، فالمصطفى العام يدافع عن البشرية ضد العنف ومفارقات المثبته الالهية ، ويهدف الى تبرير أساليب البشر فى مواجهة اله قوى غير مفهوم ، ويتبنى هذا الاستهلال فى الكشاكيل - فى اختصار معتم - موارد العقل فى نظريته الى الحقيقة عند وضع الخطط الأساسية للانمطورية .

De fide Orthodoxa.

(\*)

(٩) امين بالنقل فى هذه الملاحظات التى لقاه فيها دوستوفسكى بيجون والمصنفين لارهبانات. الأستاذ جون ج. هيرمان من University College فى لندن .

وتبتمته سلسلة من المذكرات الموجزة في جمل مبتورة وشذرات من الحوار ومقتضيات • وبوسعنا أن ندرك منها كيف ازدادت ألفة دوستوفسكي بمادته ، وسيطر على فكرته سيطرة كاملة ، وفي بعض الأحيان ، أقدم على قفزات مساعدته على بلوغ بعض النهايات التي استبعت بعد ذلك في الرواية الفعلية • ويذكر إيفان في المسودات بصفة قاطعة انضمامه إلى المدعى العام « لأنه هو المحب الأفضل للإنسانية » • وتشتمل الاخوة كارامازوف على ترتيب سائر :

« لماذا كل هذا الهرهرا يا اليوشا ؟ » انها مجرد قصيدة فارغة نظمها طالب فارغ ليس يوسعه البتة نظم بيتين من الشعر • فما الذي دفعك إلى النظر إليها بمنظار الجد ؟ »

وفي المخطط الأيكر للاخوة كارامازوف تماثل ديالكتيك المدعى العام إلى حد كبير هو وديالكتيك شيجالوف ومن النزعة الاشتراكية المساواتية (٣) ، التي سخر منها دوستوفسكي في رواية المسوس : « إن علينا أن ننتظر فترة طويلة حتى يتسنى لنا تنظيم المملكة » : هكذا أسر صوت مجهول الهوية في الكشاكيل :

« سينطلق سرب من الجراد من الأرض صائحا بأنا نصل على استمباد ، وأنا أفسدنا العذارى ، وإن كانت المخلوقات البائسة ستدعن لنا في النهاية ، ستدعن ، ويتضم أعظمها إلينا ، وتذكر أننا نتحمل المعاناة سعيًا وراء اكتساب القوة »

غير أن الملائعين والممنوعات لا يعرفون في الواقع مدى العيب الذي سنتحمله • فتحن نحمل عيب المعرفة ، وعيب المعاناة »

لم يتصف دوستوفسكي بنبوته الصادقة في أي موضع آخر مثلما ظهر في المسودات ، في هذا الحوار الطويل بين مخيلته المترددة واليقينيات المتدفقة كالسهم من معقولاته • إن مصدر شخصية المدعى العام - رغم كل مظاهر السوداوية والجلال التي أحاطت بها كما ظهرت في رؤيا شيجالوف للاولييجاركي هو شخصية الكاهن في دون كارلوس ، وتصوّر الناقد الروسي بلينسكي لمارا ( أحد زعماء الثورة الفرنسية ) كمحب للإنسانية • وعندما أحس بهويته لاحتنا ظهور نزعات عقلانية ومظاهر للحساسية تحل طابع تولستوى بلا منازع : كالافتتان بالاحاطة بكل شيء والحب القترن بالاستبداد للإنسانية ، وعنجهية العقل عندما يظن أن معرفته أكيدة ، والنزعة التقشفية وإيجار المزلة ، وجاء تصور إيفان



« لهذا المعجزة الملعون الذي يشقى البشرية بعناد » تحول نبوة على نحو غريب . إذ مات دوستوفسكى قبل أن يبلغ تولستوى سن المدعى الأعظم . ولكن هواجس الأسطورة تحققت الى درجة كبيرة . فلقد طعن تولستوى فى السن ، وزادت المزلة من وحشية روحه .

وبعد هذه الملاحظات التمهيديّة التى سن فيها عقل دوستوفسكى ريشته أو قلبه ، انتقل الى برهانه الكاسح الذى اقتلع كل اعتراض . هنا أيضا تساعد المسودات على الاستنارة . ففيها يطرح المدعى الأعظم قضيتيه بصراحة أكبر مما حدث فى الرواية ، ويتيسر لنا تتبع تفاصيل الفكرة بوضوح ، بعد أن كانت محتجبة من أثر ليريكية القصيدة . ونرى « المدعى » وهو يتهم المسيح بتخليه عن البشر تاركاً إياهم فى لهب نيران الحرية والشك أيضا :

« فالبشر عندما بلعوا العيش ، بحثوا عن السكينة التى خصوها بمكانة تفوق كل شيء آخر . أما أنت فقد عكست الآية وناديت بأن الحياة تمرد ، وقضيت على السكينة الى الأبد . وبدلاً من أن تزودنا بمبادئ صلبة سلسلة وبينية ، صممت الأشياء وأقصيتها عن أى مثال »

والرسالة الثانية ، أى السر الثانى للطبيعة البشرية ارتكز على ضرورة توحيد مفهومية الكافة للخير والشر ، فمن يعلم ومن يرشد سيكون النبىء الحق » .

وفى الاخوة كارامازوف ، طرح الاتهام نفسه ، وإنما بطريقة أكثر شاعرية :

« فانظر . لك بدلاً من أن تتقدم بأساس وطيد لراحة ضمير الانسان الى الآن ... اخذت كل ما اتصف باستثنائه وغدوضه والغازه »

وكما رأينا ، ان هذا الرأى هو بعينه الاتهام الأساسى الموجه من تولستوى الى العهد الجديد من الكتاب المقدس . وفى مقام آخر من الأحكام انه أيضا انتقاده الأساسى للرواية عند دوستوفسكى . ولطعن ماكسيم جوركى لاجدى الملاحظات الادبية عندما قال ان تولستوى وضع تصوره للقصيدة حتى ينسبنا نقاش المسيح ، وسعى لاحتلال المفهومية غير المترددة والشمول الواضح محل ما هو استثنائى وغامض وملغز . « فقد تسائل هو والمدعى الأعظم ، فلم يقبل المفارقات والفواض الملتفة فى تعاليم المسيح . إذ كان كل من تولستوى والكاهن الذى آثى به دوستوفسكى يؤمنان بقدوات العقل على القاء ضوء ثابت على ما تركه المسيح يسبح فى ظلمات بحور الحجاز . وكتب تولستوى فى مذكراته ( يونيو ١٨٩٩ ) :

« إنهم شيء يكمن في الأفكار ، ويكون - بالتبعية - المبدأ الأساسى للكنال  
 هو جعل الأفكار ركيزة للأعمال » . أما دوستوفسكى فقد اعتقد ما يخالف  
 ذلك تماما . فقد عرف العملية بأنها « العبودية للفكر » . فالطغنى عبد  
 الفكر ، كما قال أندريه جيد في كتابه عن سيكولوجية دوستوفسكى :  
 « إن ما يتعارض والحجة لا يجد أساسا البغضاء ، ولكنه تفكر  
 المخ (١) » .

وذكر المدعى الأعظم في المسودات بياناً مفزعاً عما يحدث للروح  
 الانسانية عندما تقع في براثن الشك :

« لأن سر وجود الإنسان لا يكمن فقط في الحياة ، وإنما أن تكون  
 الحياة من أجل شيء محدد . ويغير فكرة واسعة عما يحيا الإنسان من  
 أجله ، فإنه لن يقبل الحياة ، ولكنه سيفضل تحطيم نفسه على البقاء فوق  
 ظهر البسيطة » .

وهذه بالضبط هي نفس الشروط التي اشتراطها تولستوى في  
 اعترافاته : « لن يكون بمقتضى العيش ، ولما كنت أخشى الموت ، لذا  
 سأعايل مع نفسى حتى أتجنب اختطافه ( الموت ) لى » .

فالناس يتعدون من جراء الشك والكرب الميتافيزيقي ، لأن المسيح  
 قد سمح لهم بخزية الاختيار بين الخير والشر ، ولأن شجرة المعرفة قد  
 تركت مرة أخرى بغير حراسة . . . وهنا ممكن الخطر . وهذه هي الفكرة  
 الأساسية التي استندت إليها الأسطورة ، ويتهم المدعى العام المسيح  
 لأنه غالى على نحو مأسوى في تقدير مكانة الإنسان أو قدرته على تحمل  
 أوجاع الإرادة الحرة ، لأن البشر يفضلون العبودية الوحشية . وإنبات  
 « حكاية الديمقراطى المتواضع يسوع المسيح لبوشكين ( ١٨٢٣ ) » بالكثير  
 مما جاء في ديالكتيك كارامازوف :

لقد بذرت الصحراء ببذور الحرية

ومشيت قبل ظهور نجمة الصباح

إن الأصابع التي لم تقترف ذنباً هي التي ألقت البذور

في أرض تن من ثوب العبودية

إنها بذور مثمرة بذورها المنجب

ولكن عيشاً ما تفعل أيها الباذر

لقد علمتني معنى الجهود الضائعة . . .

André Glide (١) نفس المرجع .

فابنرى ان شئت أيها الشعوب المسألة  
وهل انتهت الحشود لنداءات الحرية  
ان قدرها هو اما أن تذبح أو تجزئ  
وبانتها الأصفاد التي قبلها بها الأسبياد  
عبر أجيال من الآدميين الأشبه بالانعام (٢)

واستخلص المدعى العام النتيجة • فلن يعرف البشر السعادة الا بعد  
انشاء مملكة منظمة تنظيها كاملا على الأرض تحكمها سلطة قوية تؤمن  
بالمجزئات وتوفر الخبز • وانطلقت هذه الأفكار من سبخالوف في  
المسوس • انها ميثولوجية الغولة الشمولية التي شرحت وذكرت لفضيلا  
في النبوة المحومة للكانن المجور :

« ثم بعد ذلك سنمنهم السعادة المتواضعة للمخلوقات الضعيفة ،  
كما هم الآن بحكم طبيعتهم • وسنبني لهم مدنى ضعيف ، وانهم مجرد أطفال  
جديرون بالشفقة • غير ان هذه السعادة الطفولية انتهى من كل شيء •  
وسيعجبون من امرنا ، ولسكنهم ميسابون بالذهول في حضرتنا ،  
وسيشعرون بالفخار لثمتنا بالقوة والنجابة ، ولأننا تمكنا من إخضاع  
شعب جماعات تقدر بآلاف الملايين • نعم ! اننا سندفعهم للعمل ، ولكننا  
في وقت فراغهم سنشغلهم بالمأبأ أشبه بالمأبأ الأطفال ، وسيمضون وقتهم  
في الترنم بأناشيد الأطفال والرقص البري • ولن يخطوا عنا أى سر ،  
وستسمع • وأحيانا نسمعهم • من العيش برفقة زوجاتهم وعشيقاتهم ، ومن  
انجاب الأطفال أو علم انجابهم • وسيتوقف ذلك على مقدار طاعتهم أو  
عصيانهم • وسيعضون لنا وهم فرحون ، وسيعجبون لنا بمعظم أسرارهم ،  
وأشدها إيلاما لضمائرهم ، وسيكون لدينا أجابة على كل ما يرضون  
علينا ، وسيشعرون بالبهجة ، لايمانهم بانجابتنا ، لانها ستقللهم من حالات  
القلق الشديد ومن فظاعة التوجع الذي يمانونه الآن في سبيل الأعتد  
الى قرار حر يهتدون اليه بأنفسهم • وسيكون كل شيء على ما يرام بالنسبة  
للملايين المخلوقات ماعدا المائة ألف الذين يتسلطون عليهم »

ولقد صعب التأريخ القريب المهل قراءة هذه الفقرة من رواية الاخوة  
كارامازوف مع ابداء الراى صراحة فيها • فهي تشبه بوجود موهبة وبعد  
نظر يقترب من حالة الصبيطة • فهي تطرح أمامنا في تفصيل دقيق خلاصة  
للمصائب التي ابتلي بها عصرنا ، بل وكما كانت الأجيال الأقدم تفتح  
الكتاب المقدس أو فيرجيل أو شكسبير فتعثر الى اقوال مأثورة تستنير بها

(٢) ترجمتها Babette Deutsche

فى تجاربها ، كذلك بوسع جيلنا أن يستخلص من دوستوفسكى درسا يناسب عصرنا الحال . ولكن دعونا لا نخطئ فى تفسير معنى هذه القصيدة الفارقة التى نطعمها طالب فارغ . • انها تنبئ بما يشبه الإعجاز بما ستلمه الأنظمة الشمولية فى القرن العشرين ، وما فيها من تسلط على الفكر . وما تتمتع به الصفوة من قوى ماهرة واقتدائية ، وبالاستمتاع الوحشى لعامة الناس بالطغوس الموسيقية الأشبه بالحفلات الراقصة فى نورمبرج وقصر الرياضة فى موسكو ، ووسائل الإزغام على الاعتراف ، وخضوع خصوصيات الأفراد خضوعا كاملا للحياة العامة . ولكن ، وكما رأينا فى رواية ١٩٨٤ لجورج أورويل ، التى يمكن اعتبارها حاشية لرؤيا المدعى الأعظم ، فانها قد أشارت أيضا الى تلك الرغوض للحرية ، والتى كانت تتخفى وراء لغة الديمقراطية الصناعية ، ومظاهرها الخارجية ، انها تشير الى البهجة الرخيصة لحضارة الكتل البشرية أو الرعاع ، وإلى غلبة السبل والشعارات على الفكر الراشح الحق ، وإلى نهم البشر - الذى لم يختلف فى الشرق عن الغرب - فى التعلق بالزعما والسحرة لمحاولتهم على جذب انتباههم بعيدا عن وحشية الحرية ، أشد أسرار ضمائرهم ايلما ، وكل ما يعرضونه علينا ، ويقتصد « بعلينا » هنا اما الفطرة السرية أو علماء الأمراض النفسية أو الضوية أو العقلية . وكان بوسع دوستوفسكى أن يلج فى كلا الحالتين مواضع خنزى لكرامة الانسان يمكن بمقارنتها بعضها ببعض .

ولكن هل من المشروع انه نضيف الى هذا النص حكاية رمزية عن حدوث لقاء بين دوستوفسكى وتولستوى ؟ لا ليس بالمعنى الصحيح للكلمة . فقد يشير أحد التولستويين الى أن آمال الكاتب العظيم اليوتوبية قد استندت الى مقاومة النصف ، والحفاظ على الوفاق السكامن داخل الجمهورية المثالية . وهذا صحيح ، وإن كان لا يتعارض بالضرورة هو وتوقعات المدعى العام . إذ كان جوهر نبوءته قائما على خضوع البشر - طوعا - لمراسمهم . وقائما أيضا على أن مملكة العقل ستكون مملكة السلام . وقد يترض التولستويون بالقول بأنه ليس بمقدورنا المتور فى أى موضع من قانونهم على تصريح يوحى بانقسام البشر الى حكام ومحكومين . وإذا نظرنا لهذه الناحية نظرة ضيقة ، فاننا سنعتبرهم قد أصابوا القول . على أننا سيكون قد أسأنا الحكم على عبقرية تولستوى وطبيعته عقله ، اذا اغفلنا دور أرسنقراطيته المورثة . إذ كان تولستوى يحب البشر من عل ، وتحجت عن المساواة بينهم أمام الله ، وعن اتصاف الكافة بالمفاهيم الدارجة ، ولكنه تصور نفسه كعظم وإنسان خاضع لامتيازات مكانته الرغمية والتمزقاتها ، ولم يختلف تصوره كثيرا عن تصور المدعى العام ، بأن نظام الأسرة الذى يدين بالولاء للآب هو المثل الأعلى للعلاقة بين الأفراد . ولم تضم شخصيته أية ذرة من تصور دوستوفسكى « للنذلة »

ففي نظريته التجريبية الأولية ، لابد أن يكون تولستوى قد أدرك أن الأخلاقيات البحتة والعقلانية التي يدعو إليها لن يقبلها قبولاً حراً سوى حفنة من أصحاب الأرواح المختارة ممن يتقاربون معه في الشبه .

ويتوقف الكثير على طريقة فهمنا لنظرة تولستوى للمسيح . فالمسيح الذي ترتكز تعاليمه على « تحقيق مملكة الله ، يعني السلام للإنسان » ، والذي يفرض على الكائنات البشرية « عدم اقرار أية حماقات » لن يكون على أي نحو مرفوضاً عند المدعي العام . ان مسيح « دوستوفسكي » الذي هدد القس المسن في البداية بحرقه ، ثم نفاه الى الابد هو بالفسيط الشخصية التراسندتالية الملفة والخافدة بالمفارقات التي سعى تولستوى لاستبعادها من المسيحية الجديدة .

وأخيراً فهناك مشكلة الله ، كما ظهرت في قصيدة إيمان كارامازوف وفي ميتافيزيقا تولستوى . اذ يفترض بوجه عام أن المدعي العام من الملحدين ، ولكن الدليل على ذلك يحتمل أكثر من وجهة نظر واحدة . فهناك فقرة في المسودة تحمل طابع النزعة الفنوصية ( الاشراقية ) :

« انها هنلسة اقليدس ، هذا هو ما ينبغي لقبول الله . وأكثر من ذلك ، انه سيكون الله الأبدي القديم ، والذي ليس بمقدور أحد تخيل شخصيته ( أو معرفة ماهيته ) . ولا بأس من أن يكون الله الخير . وسيكون الأمر أكثر مدعاة للخيال على هذا الوجه » .

والظاهر أن هذه الفقرة تعني استبعاد إيمان أو المدعي العام للاعتراف بنوع ما من الاله القديم الأثر أو غير المفهوم . ويرجع ذلك فقط الى أن هذا الوجود سيساعد على جعل حالة العالم أكثر اضطراباً وفظاعة . ألا تردنا هذه الفقرة الى لفز ستافروجين ، ولشك الجهم بأن الله الأبدي هو اله الشر . ويستند هذا الاحتمال الى ما قاله المدعي العام في الرواية ذاتها ( الاخوة كارامازوف ) بأنه يؤمن بالروح الحكيمه ، « الروح المخيفة للموت والسمار » ومن هنا تجيء سخرية الصبابة التي وردت فيها كلمات « ولا بأس من أن يكون الله الخير » . وليس من شك ان هذين الاتجاهين لا يتماثلان هما وثيقولوجية تولستوى . ولكن بوسعنا القول بأن المدعي العام وتولستوى في آخر مراحلهم يفان موقف تناقض في تصورها لله . فكلاهما يقصد انشاء مملكة يوتوبية ينزل فيها الله شيئاً نادر الحضور ، أو ليس موضح تحريب . فقد قبل كلاهما بطريقتين مختلفتين إحدى نظرياته دوستوفسكي التي تعتقد أن الاشتراكية ستوجه ضربة قاضية للإنسانية ، وستشهد للالحاد .

واكرر القول بأن تفسير الإسطورة على هذا الوجه وهم ( ينتظر للنقاد ) ومحاولة لاستخدام النقد المجازي . فمن غير المقذور فرضه على

أكنص بأكمله . إذ كانت تلك الجوانب من الفكر التولستوي التي كان بالاستبطاعة مقارنتها مقارنة منصفة بنظريات المذبي الأعظم ، والتي لم يتج لدوستوفسكي معرفة أى شئ منها ( لأنه مات قبل أن تنشر ) . ففى تنسقى بقدر كبير - لى النزعات الأخيرة والأكثر غموضا فى ميتافيزيقا تولستوى . وفضلا عن ذلك ، فإننا فى هذه المحاورة المتخيلة ، لم نطلع على أكثر من وجه واحد من الحجة . فلقد تركز موقف دوستوفسكى على صمت المسيح ، ولم يتجسم فى كلمات ، وإنما فى إيماء واحدة هى القبلة التى طبعها المسيح على المذبي العام . وعرض رفض المسيح الاشتراك فى المبارزة ( موتيا ) دراميا يتميز بجلاله وعظمته وكياسته . ولكن من الناحية الفلسفية ، فإنه يحفل جانباً من معنى التهرب . وانزعج أولياء نعمة دوستوفسكى فى المجمع الكنسى الأورثوذكسى وحاشية القيصر لما فى القصيدة من نظرة من جانب واحد . إذ بعت حقيقة علم الرد على ما قاله المذبي الأعظم وأنها أضسفت على الحجة قوة يتطفر الرد عليها . ووجد دوستوفسكى بقيام اليوشا والأب زوسينا فى الأحداث التالية للرواية بدخس الميثولوجيا المهرطقة لايفان . وأما هل كانا سينجحان فى هذا الصدد فمسألة تستأهل النقاش .

ولكن بمجرد السماحنا بهذه الوقائع سيكون تفسيرنا للأسطورة حكائية رمزية عن حدوث لقاء بين تولستوى ودوستوفسكى قد أثبت أنه فى محله . ولست سير جوفرى كينز (\*) الانتباه الى محاورة أخاذة ماثلة عن تعارض الغايات بين وليام بليك وفرانسيس بيكون . وكتب بليك فى هامش مقال لبيكون عن الحقيقة ما كان دوستوفسكى سيكتبه : « ليست الحقيقة حقيقة المسيح ، ولكنها حقيقة بيلاطس » . ويختتم المقال « بتيما » حكاية إيفان كارامازوف : « هناك نبوءة تقول أنه عندما سيأتى المسيح ، فإنه لن يجد إيماناً على الأرض » . وقال بليك مفجبا : « لقد وضع بكون نهاية للإيمان (٣) » . أن مثل هذا التبادل فى الرأى بين أناس يفصل بينهم زمان طويل ، أو داخل عقل منقسم على نفسه يتمحض عن استخلاص لمضى النتائج ، وزيادة إيضاح النقاط الغامضة . ففى تفسير من خلال توتر المتباينات والمتعارضات الى المتناقضات المتكررة فى تراثنا الفلسفى والدينى .

لفيصل العرافة أو المصادفة ، أثبات نهاية أسطورة المذبي العظيم على نحو غريب بما جرى فى سيرة حياة تولستوى . وصور إيفان

(٣) انظر الى مقال Sir Geoffrey Keynes فى The Times Literary Supplement

٨ مارس ١٩٥٧

كارامازوف المعنى العام كرجل مسن أضي حياته بطولها في الصحراء .  
وان كان لم يستطع زعزعة جبهه الراسخ للانسانية . ولعل هذه الصورة هي  
التي شطرت ببال ماكسيم جوركي عندها وصف تولستوى بأنه انسان  
يبحث عن الله لا لنفسه ، وانما للبشر حتى يتركه الله ( في حاله ) في  
سلام الصحراء التي اختارها بنفسه . وهل هناك ما هو أكثر اتصالاً ووثوقاً  
بتولستوى في أواخر أيامه مما قاله إيفان كارامازوف عن الانسان « الذي  
أكل عشب الصحراء وبذل جهداً مضنياً للسيطرة على جسده حتى يكتب  
الحرية والكمال ؟ »

## A

لم يتوقف التضاد بين تولستوى ودوستوفسكي بعد موتها .  
والواقع أنه ازداد حدة ، وازداد اتصالاً بالدرامية بعد تأثره بالأحداث  
اللاحقة ، فلقد ألفا أصالهما في عهد من عهود التاريخ بدأ مناسبة لإبداع  
الفن العظيم ، انه العهد الذي بلغت فيه الحضارة أو الثقافة التقليدية على  
حافة التدهور « ثم واجهت القوة الحيوية لهذه الحضارة أحوالاً تاريخية  
لم تعد تناسبها ، وإن استطاعت الحفاظ على سلامتها لبعض الوقت في  
مجال الإبداع الروحي ، وأثمرت ثمرتها الأخيرة ، بينما استفادت حرية  
الفكر من التدهور الذي حدث للأوضاع الاجتماعية وروحها (٤) » . وقبل  
مرور أربعين سنة على نبوءة المعنى العام بأن مملكة الله آتية لا ريب فيها ،  
تحققت بعض آمال تولستوى ومعظم مخاوف دوستوفسكي ، بعد أن فرض  
على روسيا نظام استبدادي آخرى ، عبادة عن الحكم الفردي التي تنبأ به  
شيجالوف في رواية المسوس ، وبذلك صدقت رؤيته .

وحظي بالتقدير دوستوفسكي وكتايباته خلال الحقبة القصيرة التي  
أشرف فيها فجر السلطة الحديثة على الظهور ، وتحورت الطاقات الإبداعية  
مرة أخرى . واعتقد لينين أن كتاب المسوس «مقرز رغم عظمتها» . ووصف  
لوناشارسكي « دوستوفسكي » بأنه أعظم كتاب روسيا وأسحروهم بياناً .  
واحتفت السلطات الرسمية والنقاد بمرور مائة عام على مولده (١٩٢١) (٥)  
ولكن بعد انتصار النزعة الشيغالوفية ( نسبة الى شيجالوف ) في صورتها

(٤) Jacques Maritain في كتابه Creative Intuition in Art and Poetry

( نيويورك ١٩٥٢ )

(٥) انظر Irving Howe نفس المرجع .

المتطرفة ، نظر الى دوستوفيسكى كمدو خطير وداعية للهدم والهرطقة .  
واهتمته محاكم التفتيش الجليدية بالروحانية والرجعية ، وبأنه شخصية  
عذبة وهيت مخيلة فذة ، ولكنها مجردة من أية بصيرة تاريخية : وكانوا  
على استعداد لتحمل كتاب « بيت الموتى » ، لأنه صور الاستبداد القيصرى ،  
ولا مانع أيضا من قبول « الجريمة والعقاب » لأنها بينت كيف استطاع  
سحق أية ثورة ثقافية أحدثها التناقض الداخلى فى المجتمع السابق  
للماركسية ، وأما فيما يتعلق بكتب دوستوفيسكى الرئيسية مثل الأبله  
والمسنوس والإخوة كارامازوف فقد قال ممثلو الحقبة الستالينية نفس  
ما قاله المدعى الأعظم للمسيح : « اذهب ولا تظهر مرة أخرى » لا تجيء  
على الإطلاق . إطلاقا إطلاقا ! » . وفى يولييه ١٩١٨ ، أمر لينين بتشبيد  
تمالين تولستوى ودوستوفيسكى . وما إن جاءت ١٩٣٢ حتى رأينا بطل  
رواية « الخروج من القوضى » لاليا اهرنبرج يعترف بأن دوستوفيسكى  
وحده هو الذى قال الحقيقة عن الشعب ، ولكنها الحقيقة التى لا يستطيع  
معايشتها : « فهو تصلح لكى تروى للمحتضرين على غرار ما يحدث فى  
الشعائر الجنائزية » . ولكن عند الجلوس لتناول الطعام ، يجب أن تنسى  
تماما ، وإذا أنجب أحد طفلا وقام بتنشئته فمليه بادية ذى بدء أن يتخلص  
من كتب هذا الرجل . . . وعلى من يتولى انشاء دولة أن يأمر حتى بعدم  
ذكر اسمه قطعا » .

أما تولستوى فعلى عكس ذلك . إذ حظى بأعظم تقدير باعتباره أحد  
أصحاب الفضل على الثورة . واحتل مكانا مرموقا فى بانثيون النوار مثلما  
حدث لروسو عندما تمتع بالقداسة فى معبد العقلاء الذى أنشاه روبسبير .  
واعتبر لينين « تولستوى » أعظم كتاب الرواية أجمعين ، وعندما تناول النقد  
الماركسى الكلام عنه تحول الأرسقراطى الشديدي المراس والمتصلب الرأى ،  
الذى كتب ماكسيم جوركى بتهيب عطوف عن غطرسته وعنجهيته الى بطل  
الروح القومية البروليتارية . واكتشفت فيه الثورة الروسية مرآها الحققة ،  
على حد قول لينين . وأقصى دوستوفيسكى الفنان المجرح الذى ذاق الذل  
والهوان والمتطرف المدان ، الذى استطاع أن يبقى حيا بعد فترة السجن  
التي أمضاها فى سيبيريا والرجل الذى عرف كل ألوان الحطة الاقتصادية  
والاجتماعية ، أقصى بعد وفاته من « عالم البروليتاريا » ، بينما حظى  
تولستوى الذى روى أحداث المجتمع الراقى وأعيان الريف والمدافع الأكبر  
عن النظام السياسى الذى يتبع تقاليده تعظيم دور الآباء وأهليته لإدارة الدولة  
فى العهد السابق للصنيع ، حظى بمواطنة الأحرار فى المدينة الألفية  
الجديدة . أنها مفارقة مفعلة بالدروس تثبت لنا مدى وثوق صلة قصيدة  
ايفان كارامازوف - رغم نقصها ولغتها المجازية - بالأحداث . فما اكتشفه  
الماركسيون فى تولستوى هو الكثير من العناصر التى تخيلها دوستوفيسكى



فى أسطورة « المدعى العام » مثل الايمان المتطرف بالتقدم الانسانى عن طريق السبل المادية ، والايسان بالعقل البراجماتى ، ورفض التجربة الروحية والاستغراق التام فى مشكلات هذا العالم والاقتراب من استبعاد دور الله فى العالم . فلقد تصوروا دوستوفسكى فى صورة قريبة لتصور المدعى العام للمسيح . تصوره فى صورة المشاغب الايدى ومروج فكرة الحرية والمساواة ، أنه الرجل الذى تصور أن يموت روح الفرد أهم من التقدم المادى للمجتمع بأسره .

لقد تناول النقد الأدبى الماركسى على نحو خصيب - وإن كان بطريقة انتقائية - عبقرية تولستوى . فهو اما شجب معظم كتابات دوستوفسكى ، أو تجاهلها . ومن الشهود على ذلك جورج لوكاش . فلقد أفاض الكتابة عن تولستوى ، وعندما تناول الكلام عن « الحرب والسلام » وأنا كارينا ، كشفت كتاباته عن الارتياح . أما دوستوفسكى فلم يظهر اسمه فى مؤلفاته الجسيمة الا لاما . وأشار لوكاش اليه فى كتاب من أبكر مؤلفاته (\*) فى فقرته الختامية . اذ ذكر لنا فى عبارات متفجرة بليغة غامضة أن عالم الرواية عند دوستوفسكى يقع خارج نطاق مشكلات القرن التاسع عشر التى تناول لوكاش الحديث عنها . وأخيرا وفى سنة ١٩٤٣ : كتب مقالا عن مؤلف الاخوة كارامازوف . ومن سخریات القدر اختيار لوكاش كشعار له بيتا من شعر الشاعر الانجليزى براوننج يقول فيه : « لقد ذهبت لكى أثبت روحى (\*\*) » ، ولكن الغامرة لم تسفر عن أكثر من القليل ، اى جاءت فى صورة متقطعة ومترددة وسطحية .

وكان من الصعب أن تكون غير ذلك . فلقد جسست أعمال دوستوفسكى انكارا تاما للنظرة الى العالم التى اعتنقها الثوار الماركسيون . وبالإضافة الى ذلك ، فلقد احتوت على نبوءة يتعين على كل ماركسى رفضها ان كان من المؤمنين بالنصر النهائى للمادية الجدلية ، ان أنصار شيجالوف والمدعى الأعظم لله يسيطرون سيطرة مؤقتة على فملكة الأرض ، ولكن حكمهم مسير الى لقاء حتفه والى الهاوية والى سفك كل منهم للآخر بسبب افتقارهم المحتوم للفتاك الى الانسانية . ولا مفر من أن تبدو رواية المسوس لآى ماركسى مؤمن بصير كانها هوروسكوب يكشف عن وقوع كارثة .

وأبان العهد الستالينى ، كانت الرقابة السوفيتية تعمل على هلى هذه النظرية . وصحبت « النبوءة » المناهضة لستالين عملية إعادة تقييم لدوستوفسكى واستئناف الدراسات دوستوفسكية . ولكن من الواضح أن النظام الديكتاتورى البروليتارى والدنيوى ، حتى فى صورته المنحرفة

Die Theorie des Romans Lukacs.  
"I go to prove my soul"

(١٤)  
(١٥)

المنزع ليس بمقهوره أن يسمح للكثيرين من رعاياه بقراءة وتأمل مفامرات الأمير مويشكن وحكاية شجالوف وغيرخومنسكى أو الفصول المؤيدة والمعارضة (٣) فى رواية الاخوة كارامازوف . ومرة أخرى قد يعود دوستوفسكى كصوت من العالم السفلى .

وفى خارج روسيا ، يصح القول ... على الجملة ... بحدوث عكس ذلك ، فلقد تغفل دوستوفسكى بقدر أكبر من تولستوى فى نسيج الفكر الماصر ، انه أحد الأعلام الرئيسيين فى الوعي الحديث . واقتضت النزعة المدوستوفسكية سيكولوجية الرواية الحديثة وميتافزيقا « العبت » والحربة الماسوية التى انطلقت بعد الحرب العالمية الثانية واللاهوت التامل (\*\*) . فلقد دارت المجلة دورتها الكاملة . وغلب الاسقوثى الذى قدمه فوجى (\*\*\* ) كأحد البرابرة الأبعدين نبيا ومؤرخا لحياتنا . ولعل هذا يرجع الى ازدياد اقتراب البربرية منا !

وهكذا فحتى بعد موتها استمر التضاد بين الروائيين : تولستوى والورث الرائد لتقاليد الملحمة ، ودوستوفسكى أحد المظلماء من أتباع المزاج الدرامى بعد شكسبير . تولستوى صاحب العقليّة المتقونة بالمقولات والواقع ، ودوستوفسكى محقق العقلاية والشديد الولع بالمفارقات ، تولستوى شاعر الأرض والروح الباستورالية ، ودوستوفسكى قمة المواطن وسيد البنائين فى التروبوليس الحديثة فى نطاق اللغة . تولستوى المتعطش للحقيقة والذى قضى على نفسه وعلى المحيطين به عندما غالى فى البحث عنها ، ودوستوفسكى الذى كان يؤثر الوقوف ضد الحقيقة على الوقوف ضد المسيح ، والذى يترآب فى القدرة على الفهم الشامل ونصير الأسرار الروحية ، تولستوى الذى حرص دوما على التزام الطريق الاسمى للحياة ، على حد قول كورليديج ، ودوستوفسكى الذى كان يؤثر شق طريقه فى المتاهات ( الليبيرينت ) وكل ما يتناسى والطبيعة فى آقبة ومستنقعات الروح . لقد كان تولستوى أشبه بصرح كبير يتخطى الأرض الملموسة فى التجربة الشخصية . أما دوستوفسكى فكان يقف دائما على حافة عالم الهلوسة والأطيان معرضا على اللوام لاقتحام عالم الشياطين ، فيما أثبت فى نهاية المطاف أنه مجرد نسيج من الأحلام . تولستوى مجسد للصمة والغافية وسبوبة أهل أولمبيا ، ودوستوفسكى خلاصة الطاقات المهعدة بالمرض والمس ، تولستوى الذى رأى مصائر البشر تاريخيا فى

Pro و Con.

Speculative.

فدلل ( ١٨٥٠ - ١٩١٠ ) رواى صلب فدل

(٤)

(★★)

Voglie (★★★)

ترجمة الأدب الروسى الى الفرنسية .

تيار الزمان ، ودوستوفسكي الذي رأى هذه المصائر كأشياء معاصرة في حالة ركود واهتزاز في مواقفها ومفارقاتها الدرامية \* تولستوى الذي حمل الى قبره في أول مناسك دفن تجري في روسيا ، ودوستوفسكي الذي شبح الى منواء الأخير في قراة دير الكمنتر نفسكي في سان بطرسبورج وسعد طقوس وقور للكنيسة الأورثوذكسية \* دوستوفسكي الذي احتلت صفته كإنسان مؤمن بالله الصدارة ، تولستوى أحد الذين تحدوا - هذا الإله في الخفاء \* .

وفي بيت ناظر محطة أستابافو قيل إن تولستوى كان لديه كتابان بجوار فراشه : الإخوة كلرامازوف ومقالات الفيلسوف الفرنسي مونتاني . والظاهر أنه اختار الموت في حضور روح خصمه الكبيرة وروح أحد الشخصيات القريبة منه \* وكان اختياره للشخصية الثانية ( مونتاني ) ملأيا باعتباره مونتاني شاعر الحياة ووجدتها وشموليتها ، ليس بالمعنى الذي فهم به تولستوى هذا السر \* ولو أنه نظر في الفصل الثاني عشر الشهير من المقالات عنلما كان يروض عبقريته الوحشية لامتدى الى حكمة تناسبه ، كما تناسب دوستوفسكي : ليس هناك عمل عظيم دال ، الى الإعجاز يتساوى هو والروح الانسانية (\*) .

---

C'est un grand ouvrier de miracles que l'esprit d'humain. (٥٠)



## BIBLIOGRAPHY

QUOTATIONS from the novels, tales, dramas, and essays of Tolstoy are taken from the translations by Louis and Aylmer Maude in the Centenary Edition (1928 - 39). There are two exceptions to this : in the case of *Anna Karenina*, I have used the the translation by Constance Garnett, and in that of *The Christian Teaching*, I have quoted from the translation by Vladimir Chertkov (New York, 1898).

Quotations from Tolstoy's letters, journals, and unfinished writings are taken from the following :

P. I. Biryukov : *Leo Tolstoy : his life and work* (London, 1906) , *The Journals of Leo Tolstoy, 1895-1899* (trans. by R. Sturmsky, New York, 1917) ; *Tolstoy's Love Letters* (trans. by S. S. Koteliensky and Virginia Woolf, London, 1923) ; *Lettres inédites de L. Tolstoy à Botkine* (trans. by J. W. Bickstock in vol. 66 of *Les oeuvres libres*, Paris, 1926) ; *The Private Diary of Leo Tolstoy 1853-1857* (trans. by Louise and Aylmer Maude, London, 1927) ; *The Letters of Tolstoy and his Cousin Countess Alexandra Tolstoy* (trans. by L. Islavin, London 1929) ; *New Light on Tolstoy, Literary Fragments, Letters and Reminiscences Not Previously Published* (ed. by R. Füllöp-Müller, London, 1931) ; *Léon Tolstoï et Sophie Tolstoï. Journaux intimes, 1810* (trans. by J. Chuzeville, Paris, 1940).

Quotations from the notebooks and drafts for *Anna Karenina* and *Resurrection* are taken from the translations into French by Henri Mongault, S. Launeau, and E. Beaux published in the *Bibliographie de la Pléiade* (Paris, 1951). I have also consulted Henri Mongault's translation of *War and Peace* published together with a preface by Pierre Pascal, in the same collection (Paris, 1944).

QUOTATIONS from the novels and tales of Dostoevsky are taken from the translations by Constance Garnett (London, 1912-20) except in the following cases : I have used G. J. Hogarth's translations of *Poor*

**Folk, The Gambler, Letters from the Underworld, The Gentle Maiden, and The Landlady**, as they have appeared in Everman's Library. Quotations from **The Diary of a Writer** are taken from the translation by Boris Brasol (London, 1949).

Quotations from Dostoevsky's letters, reminiscences, and literary fragments are taken from the following :

**Lettres of Fyodor Michailovitch Dostoevsky** (trans. by E. C. Mayne, London, 1914) ; **Letters and Reminiscences** (trans. by S. S. Koteliansky and J. Middleton Murry, London, 1923) ; **Dostoevsky : Les Inédits** (trans. by J. W. Bienstock, Paris, 1923) ; **Der unbekannte Dostojewski** (ed. by R. Pülöp-Müller and F. Bokstein, Munich, 1926) ; **Dostoevsky : Lettres à sa femme** (trans. by J. W. Bienstock, Paris, 1927) ; **New Dostoevsky Letters** (trans. by S. S. Koteliansky, London, 1929) ; **The Letters of Dostoevsky to His Wife** (trans. by E. Hill and D. Mudie, London, 1930).

Quotations from the notebooks and drafts for Dostoevsky's novels are taken from W. Komarovitch : **Die Urgestalt der Brüder Karamasoff. Dostojewskis Quellen, Entwürfe und Fragmente** (Munich, 1928), and from the translations into French as they have appeared in the Bibliothèque de la Pléiade :

**Les Frères Karamazov, Les Carnets des Frères Karamazov, Nè-totchka Nievzouov** (trans. by H. Mongault, L. Désormonts, B. de Schloezer, and S. Luneau, Paris, 1952) ; **L'Idiot, Les Carnets de L'Idiot, Humiliés et offensés** (trans. by A. Mousset, B. de Schloezer, and S. Luneau, Paris, 1953) ; **Crime et châtiment, Journal de Rasko-hnikov, Les Carnets de Crime et châtiment, Souvenirs de la maison des morts** (trans. by D. Ergaz, V. Pozner, B. de Schloezer, H. Mongault, and L. Désormonts, Paris, 1954) ; **Les Démons, Les Carnets des Démons, Les Pauvres Gens** (trans. by B. de Schloezer and S. Luneau, Paris, 1955) ; **L'Adolescent, Les Nuits blanches, Le Joueur, Le Sous-sol, L'Éternel Mari** (trans. by Pierre Pascal, B. de Schloezer, and S. Luneau, Paris, 1956).

(The following list includes only works cited or used as direct sources. It does not include specific editions of classical or standard texts such as, for instance, the poems of Schiller or Matthew Arnold's *Essays in Criticism*).

Charles Andler : « Nietzsche et Dostojewsky » (in *Mélanges Baldensperger*, Paris, 1930).

- Vladimir Astrov : « Dostoievsky on Edgar Allan Poe » (*American Literature*, XIV, 1942).
- N. A. Berdiaev : *Les Sources et le sens du communisme russe* (trans. by A. Nerville, Paris, 1951).
- : *L'Esprit de Dostolevski* (trans. by A. Nerville, Paris, 1946).
- Isaiah Berlin : *The Hedgehog and the Fox* (London, 1953).
- : *Historical Inevitability* (Oxford, 1954).
- Rachel Bepaloff : *De Iliade* (New York, 1943).
- Marius Bewley : *The Complex Fate* (London, 1952).
- R. P. Blackmur : *The Double Agent* (New York, 1935).
- : *Language as Gesture* (London, 1954).
- : *The Lion and the Honeycomb* (London, 1956).
- : *Anni Mirabiles, 1921-1925* (Library of Congress, Washington, 1956).
- N. Von Bubnoff, ed. *Russische Religionsphilosophen : Dokumente* (Heidelberg, 1956).
- Jakob Burckhardt : *Weltgeschichtliche Betrachtungen (Gesammelte Werke, IV, Basel, 1956)*.
- Kenneth Burke : *The Philosophy of Literary Form* (New York, 1957).
- E. H. Carr : *Dostoevsky (1821-1881)* (London 1931).
- C. G. Carus : *Psyche* (Jena, 1926).
- J. M. Chassaignon : *Cataractes de l'Imagination* (Paris, 1799).
- V. Chertkov : *The Last Days of Tolstoy* (trans. by N. A. Duddington, London, 1922).
- N. Cohn : *The Pursuit of the Millennium* (London, 1957). —  
*Stephen Crane's Tove Letters to Nellie Crane* (ed.) by H. Cady and L. G. Wells, Syracuse University Press, 1954).
- R. Curle : *Characters of Dostoevsky* (London, 1950).
- D. Cyzevskij : « Schiller und Die Brüder Karamazov's » (*Zeitschrift für Slavische Philologie*, VI, 1929).
- Ilya Ehrenburg : *Out of Chaos* (trans. by A. Bakshy, New York, 1934).
- T. S. Eliot : *Selected Essays, 1917-1932* (London, 1932).
- : *Notes towards the Definition of Culture* (London, 1948).

Francis Fergusson : *The Idea of a Theatre* (Princeton University Press, 1949).

——— : *The Human Image in Dramatic Literature* (New York, 1957).

Gustave Flaubert : *Correspondance de* (Paris, 1926-33).

E. M. Forster : *Aspects of the Novel* (London, 1927).

Sigmund Freud : « Dostoevsky and Parricide » (in preface to the translation of *Stavrogin's Confession* by Virginia Woolf and S. S. Kotliansky, New York, 1947).

D. Gerhardt : *Gogol' und Dostojewskij in ihrem künstlerischen Verhältnis* (Leipzig, 1941). w

Gabriel Germain : *Genèse de l'Odyssée* (Paris, 1954).

André Gide : *Dostoevsky* (Paris, 1923).

Michael Ginsburg « Koni and His Contemporaries » (*Indiana Slavic Studies*, T, 1956).

Joseph Goebbels : *Michael* (Munich, 1929).

Lucien Goldmann : *Le Dieu caché* (Paris, 1955).

Maxim Gorky : *Reminiscences of Tolstoy, Cehkov and Andreev* (trans. by Katherine Mansfield, S. S. Kotliansky, and Leonard Woolf, London, 1934).

Romano Guardini : *Religiöse Gestalten in Dostojewski's Werk* (Munich, 1947).

J. E. Harrison : *Ancient Art and Ritual* (London, 1914).

F. W. J. Hemmings : *The Russian Novel in France, 1884-1914* (Oxford, 1950).

Alexander Herzen : *From the Other Shore and The Russian People and Socialism* (trans. by R. Wollheim, with an introduction by Isaiah Berlin, London, 1956).

Humphry House : *Aristotle's Poetics* (London 1956).

Irving Howe : *Politics and the Novel* (New York, 1957).

V. Ivanov : *Freedom and the Tragic Life. A Study in Dostoevsky* (trans. by N. Cameron, London, 1952).

Henry James : *Hawthorne* (London, 1879).

——— : *Notes on Novelists, with Some Other Notes* (London, 1914).

——— : *The Letters of Henry James* (ed. by P. Lubbock, London, 1920).



- : **The Art of the Novel** (ed. by R. P. Blackmur, London, 1935).
- : **The Notebooks of Henry James** (ed. by F. O. Matthiessen and K. B. Murdock, Oxford University Press, New York, 1947).
- : **The Art of Fiction and Other Essays** (ed. by M. Robert, Oxford University Press, New York, 1948).
- Georges Jarbinet : **Les Mystères de Paris d' Eugène Sue** (Paris, 1932)
- John Kears : **The Letters of** (ed. by M. B. Forman, Oxford, 1947).
- H. D. F. Kitto : **Form and Meaning in Drama** (London, 1956).
- G. Wilson Knight : **Shakespeare and Tolstoy** (Oxford, 1934).
- Hans Kohn : **Pan-Slavism : Its History and Ideology** (University of Notre Dame Press, 1953).
- Reinhard Lauth : **Die Philosophie Dostojewskis** (Munich, 1950).
- D. H. Lawrence : **Studies in Classic American Literature** (London, 1924).
- : Introduction to F. M. Dostoevsky : **The Grand Inquisitor** (trans. by S. S. Kotliansky, London, 1930).
- : **The Letters of D. H. Lawrence** (ed. with an introduction by Aldous Huxley, London, 1932).
- T. E. Lawrence : **The Letters of** (ed. by David Garnett, London, 1938).
- F. R. Leavis : **The Great Tradition** (London, 1948).
- : **D. H. Lawrence, Novelist** (London, 1955).
- T. S. Lindstrom : **Tolstoy in France (1886-1910)** (Paris, 1952).
- H. de Lubac : **Le Drame de l'Humanisme athée** (Paris, 1954).
- Percy Lubbock : **The Craft of Fiction** (London, 1921).
- George Lukács : **Die Theorie des Romans** (Berlin, 1952).
- (Berlin, 1920).
- : **Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts** (Berlin, 1952).
- : **Der russische Realismus in der Weltliteratur** (Berlin, 1952).
- : **Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts** (Berlin, 1952).
- : **Notes towards the Definition of Culture** (London, 1948).

- : **Probleme des Realismus** (Berlin, 1955).
- : **Goethe und seine Zeit** (Berlin, 1955).
- J. Madaule : **Le Christianisme de Dostoïevski** (Paris, 1939).
- Thomas Mann : **Adel des Geistes** (Stockholm, 1945).
- : **Neue Studien** (Stockholm, 1948).
- : **Nachlese** (Stockholm, 1956).
- Jacques Maritain : **Creative Intuition in Art and Poetry** (London, 1954).
- R. E. Matlaw : « Recurrent Images in Dostoevskij » (**Harvard Slavic Studies**, III, 1957)
- Aylmer Maude : **The Life of Tolstoy** (Oxford, 1930).
- D. S. Merezhkovsky : **Tolstoj as Man and Artist, with an Essay on Dostoïevsky** (London, 1902).
- H. Muchnic : **Dostoevsky's English Reputation (1881-1936)** (Northampton, Mass., 1939) .
- J. Middleton Murry : **Dostoevsky : a Critical Study** (London, 1916).
- George Orwell : « Lear, Tolstoy, and the Fool » (**Polemic**, VII, London, 1947).
- Denys Page : **The Homeric Odyssey** (Oxford, 1955).
- C. E. Passage : **Dostoevski the Adapter : A Study in Dostoevski's Use of the Tales of Hoffman** (University of North Carolina Press, 1954).
- Gilbert Phelps : **The Russian Novel in English Fiction** (London, 1956).
- R. Poggioli : « Kafka and Dostoyevsky » (**The Kafka Problem**, New York, 1946).
- : **The Phoenix and the Spider** (Harvard, 1957).
- Tikhon Polner : **Tolstoy and his Wife** (trans. by N. Wreden, London, 1946).
- John Cowper Powys : **Dostoevsky** (London, 1946).
- Mario Praz : **The Romantic Agony** (Oxford, 1951).
- Marcel Proust : **Contre Sainte-Beuve and Journées de Lecture** (Paris, 1954).
- I. A. Richards : **Practical Criticism** (London, 1929).

- : Coleridge on Imagination (London, 1934).
- Jacques Rivière : *Nouvelles Etudes* (Paris, 1922).
- Romain Rolland : *Vie de Tolstoï* (Paris, 1921).
- : *Mémoires et fragments du journal* (Paris, 1956).
- Boris Sapir : *Dostoïewsky und Tolstoï über Probleme des Rechts* (Tübingen, 1932).
- Jean-Paul Sartre : « A Propos Le bruit et la fureur, La temporalité chez Faulkner » (*Situations*, I Paris, 1947).
- ..... : « Qu'est-ce que la littérature ? » (*Situations*, II, Paris, 1948).
- George Bernard Shaw : *The Works of* (London 1839-8).
- Léon Shestov : *All Things Are Possible* (trans. by S. S. Kotliansky, London, 1920).
- : *Tolstoï und Nietzsche* (trans. by N. Strasser, Cologne, 1923).
- : *Les Révélations de la mort, Dostoïevsky-Tolstoï* (trans. by Boris de Schloezer, Paris, 1923).
- : *Dostoïewski und Nietzsche* (trans. by R. von Walter, Cologne, 1924).
- : *Athènes et Jérusalem* (Paris, 1938).
- E. J. Simmons : *Dostoevski : The Making of a Novelist* (Oxford University Press, New York, 1940).
- E. A. Soloviev : *Dostoevsky : His Life and Literary Activity* (trans. by C. J. Hogarth, London, 1916).
- André Suarès : *Tolstoï* (Paris, 1899).
- Allen Tate : « The Hovering Fly » (*The Man of Letters in the Modern World*, London, 1955).
- The Tolstoy Home, Diaries of Tatiana Suikhotin-Tolstoy** (trans. by A. Brown, Columbia University Press, 1951).
- Alexandra Tolstoy : *Tolstoy : A Life of My Father* trans by E. R. Hapgood, New York, 1953).
- Ilya Tolstoy : « *Reminiscences of Tolstoy* » (trans. by G. Calderon, London, 1914).
- Leon L. Tolstoy : *The Truth about My Father* (London, 1924).
- Lionel Trilling : *The Liberal Imagination* (London, 1951).
- : *The Opposing Self* (London, 1955).

- Henri Troyat : *Dostoïevski : l'homme et son oeuvre* (Paris, 1940).
- L. B. Turkevich : *Cervantes in Russia* (Princeton University Press, 1950).
- J. Van Der Eng : *Dostoïevskij romancier* (Gravenhage, 1957).
- E. M. M. de Voglié : *Le Roman russe* (Paris, 1886).
- Simone Weil : « L'Iliade ou le Poème de la force » (under the pseudonym of Emile Novin, *Calixtus du sud*, Marseilles, 1940).
- Edmund Wilson : « Dickens : The Two Scrooges » (*Eight Essays*, New York, 1954).
- Virginia Woolf : « Modern Fiction » (*The Common Reader*, London, 1925).
- A. Yarmolinsky : *Dostoevsky. A. Life* (New York, 1934).
- L. A. Zander : *Dostoevsky* (trans. by N. Duddington, London, 1948).
- Emile Zola : *Les Romanciers naturalistes* (*Oeuvres complètes*, XV, Paris, 1927-9).
- : *Le Roman expérimental* (*Oeuvres complètes*, XLVI, Paris, 1927-9).

## اقرأ في هذه السلسلة

أحلام الإعلام وقصص أخرى	برتراند رسل
الإلكترونيات والحياة الحديثة	ي . رادونسكايا
نقطة مقابل نقطة	المنعكس
الجغرافيا في مائة عام	ت . و . فريمان
الثقافة والمجتمع	رايمونت وليامز
تاريخ العلم والتكنولوجيا ( ٢ ج )	ر . ج . فوردس
الأرض القامضة	ليسترجيل راي
الرواية الإنجليزية	والتر آلن
الفرشاة إلى فن المسرح	لويس فارچاس
آلهة مصر	فرانسوا توماس
الإنسان المصري على الشاشة	د . قدرى حطفى وآخرون
القاهرة منيعة ألف ليلة وليلة	أولج فولكف
الهوية القومية في السينما العربية	هاشم النحاس
مجموعات اللقود	ديفيد وليام ماكنوال
الموسيقى - تعبير نفسي - ومنطق	عزيز الشوران
عصر الرواية - مقال في النوع الأدبي	د . محسن جاسم الموسوي
ديلان توماس	أشرف س . بي . كيكين
الإنسان ذلك الكائن الفريد	جول ويست
الرواية الحديثة	بول لويس
المسرح المصري المعاصر	د . عبد المعطي شعراوي
على منحود طه	أنور الميداوي
القوة الفلسفية للأمرام	بيل شول وأنيبنت
فن الترجمة	د . صفاء خلوصي
تواستوى	رالف شي ماتلو
ستندال	فيكتور برومبير

رسائل وأحاديث من المنفى	فيكتور هوجو
الجزء والكل ( محاورات هي مضمحل	
الفيزياء الترية )	فيرنر هيزنبرج
القرآن الغامض ماركس والماركسيون	سدتي هوك
فن الأدب الروائي عند تولستوى	ف . ع . أدنيكوف
أدب الأطفال	هادي نعمان الهيتي
أحمد حسن الزيات	د . نعمة رحيم العزاوي
أعلام العرب في الكيمياء	د . فاضل أحمد الطائي
فكرة المسرح	جلال المشري
الجميل	هنري باربوس
صانع القرار السياسي	المسيد عليمه
الطور الحضاري للإنسان	جاكوب برونوفسكي
هل نستطيع تعليم الأخلاق للأطفال	د . روجر ستروجان
تربية النواجر	كاتي ثير
الموتى وعالمهم في مصر القديمة	ا . سينس
الفصل والطب	د . ناعوم بيتروفيتش
سبع معارك فاصلة في العصور الوسطى	جوزيف دامروس
سياسة الولايات المتحدة الأمريكية ١٨٣٠ - ١٩١٤	د . ليفوار تشامبرز رايت
كيف تعيش ٣٦٥ يوما في السنة	د . جون شندلر
الصحافة	بيير البيير
اثر الكوميديا الالهية لداقتي في الفن	الدكتور غبريال وهبه
التشكيلى	
الادب الروس قبل الثورة البلشفية	د . رمسيس عوض
وبعدما	د . محمد نعمان جلال
حركة عدم الانحياز في عالم متغير	فرانكلين ل . باومر
الفكر الأوروبي الحديث ( ٤ ج )	
الفن التشكيلى المعاصر في الوطن العربي	شوكت الريمى
١٨٨٥ - ١٩٨٥	
القتلة الاسرية والابناء الصغار	د . محيي الدين احمد حمدين

نظريات الليم الكبرى	تأليف : ج* دابلي أندرو
مختارات من الأدب القصصي	جوزيف كثراد
الصياة في الكون كيف نشأت وأين توجد؟	د* جرهان نورشنر
حرب الفضاء	مجموعة من العلماء الأمريكيين
ادارة الصراعات الدولية	د* السيد عليوة
الميكروكمبيوتر	د* مصطفى عناني
مختارات من الألب النيابتي	صبري الفضل
الفكر الاوى الحديث ( ٣ ج )	د* احمد حمدي محمود
تاريخ ملكية الأراضي في مصر الحديثة	جابريل باير
اعلام الفلسفة السياسية المعاصرة	انطوني دي كرمبي
	وكينيث هيتوج
كتابة السيناريو للسينما	دوايت سوين
الزمن وقياسه	زافيلسكي ف* س
أجهزة تكييف الهواء	ابراهيم القرضاوي
الخدمة الاجتماعية والانضباط الاجتماعي	بيتر رداي
سبعة مؤرخين في العصور الوسطى	جوزيف داموس
الجمعية اليونانية	س* م پورا
مراكز الصناعة في مصر الإسلامية	د* عاصم محمد رزق
العلم والطالب والمدارس	رونالد د* سمبسون
	ونرمان د* اندرسون
الشارع المصري والفكر	د* أنور عبد الملك
حوار حول التنمية الاقتصادية	والت روستو
تبسيط الكيمياء	فرد* س* هيس
العادات والتقاليد المصرية	جون يوركهارت
التحقيق السليماني	الان كامبيار
التخطيط السياسي	سامي عبد المعطي
البثوث الكوكبية	فريد هويل
	شاندرأ ويكراما ممينج
دراما الشاشة ( ٢ ج )	حسين حلمي المهندس
الهيرويين والاندز	روي روبرتسون
صور أفريقية	دوراكس ماكليستوله
تجيب محفوظ على الشاشة	هاشم النحاس

الكمبيوتر في مجالات الحياة  
المخدرات حقائق اجتماعية ونفسية  
وظائف الأعضاء من الألف إلى الياء  
الهندسة الوراثية  
تربية أسماك الزينة  
الفلسفة وقضايا العصر ( ٢ ج )

الفكر التاريخي عند الاغريق  
كتب غرت الفكر الانساني ( ٣ ج )  
الفلسفة وقضايا العصر ( ٣ ج )  
قضايا وملامح الفن التشكيلي  
التغذية في البلدان النامية  
بداية بلا نهائية  
الحرف والصناعات في مصر الإسلامية  
حوار حول النظامين الوثنيين  
للكنهن

الازهاب  
أخفائون

القبيلة الثالثة عشرة  
الأساطير الاغريقية والرومانية  
التوافق النفسي  
تاريخ العلم والتكنولوجيا  
الدليل البيولوجي  
لغة الصورة

الثورة الإصلاحية في اليابان  
العالم الثالث غدا  
التقراض الكبير  
تاريخ التقود  
دليل حفظيم المتاحف  
التحليل والتوزيع الأوركستري  
المشاهذامة ( ٢ ج )

الحياة الكريمة ( ٢ ج )  
كتابة التاريخ في مصر ق ١٩  
قيام الدولة العثمانية

د . محمود مري دله  
بيتر لوري  
بوريس فيدوفيتش سيرجيف  
ويليام بينز  
ديفيد الدوتون  
جمعها : جون ر . بورر  
وميلتون جولدينجر  
أرنولد تويني  
أحمد محمد الشنواني  
د . أحمد حمدي محمود  
د . صالح رضا  
م . هـ . كنج وآخرون  
جورج جاموف  
د . السيد طه أبو سديرة  
جاليليو جاليليه  
أريك موريس ، آلان هو  
ميريل الدريد  
آرثر كيسلر  
أحمد رضا  
توماس . ١ هـ . هـ .  
ر . ج . فورييس  
مجموعة من الباحثين  
روى أرمنز  
ناجاي متشيو  
بول هاريسون  
ميخائيل البى ، جيمس لفلوك  
فيكتور مورجان  
آدمز فيليب  
أعداد محمد كمال اسماعيل  
الفردوسى الطوسى  
بيرتون بوتر  
جاك كرايس جوتنور  
محمد فزاد ، كوبريني



العلمانيون في أوروبا  
عن النقد الإسيثمائي الأمريكي  
تراليم زراشت  
السينما العربية  
سقوط المطر وقصص أخرى  
جماليات فن الإخراج  
التاريخ من شتى جوانبه ٣ ج  
الحملة الصليبية الأولى  
التمثيل للسينما والتلفزيون  
الكنايس القبطية القديمة في مصر ٢ ج  
رحلات فارتيما  
الهم يصنعون البشر  
في النقد السيثمائي الفرنسي  
السينما الخيالية  
السلطة والفرد  
الأزهر في ألف عام  
رواد الفلسفة الحديثة  
سفر ثامه  
مصر الرومانية  
الاتصال والهيمنة الثقافية  
مختارات من الأدب الاسيوية  
الكاتب الحديث  
الشموس المتفجرة  
مدخل الى علم اللغة  
حديث النهر  
من هم اللتان  
ماستريخت  
معالم تاريخ الاساطير ٤ ج  
ما بعد الحداثة

بول كولندر  
أسوار ميرى  
اختيار / د فيليب عطية  
اعداد / موني براخ وآخرون.  
نادين جورديمير  
زيجموند هبتر  
ستيفن أوزمنت ،  
جوناثان ريلي سميث  
تأليف / توني بار  
الفريد ج ٠ بثلر  
رودريجو فارتيما  
فانس بكارد  
اختيار / د رفيق الصبان.  
بيتر نيكلز  
برتراند راصل  
بيارد دودج  
ريتشارد شاختر  
ناصر خسرو علوى  
نفتالى لويس  
هربرت شيلر  
اختيار / صبرى الفضل  
ج ٠ من فيريز  
اسحق عظيموف  
لوريتو تود  
ترجمة / سوريال عبد الملك  
د ٠ ابرار كريم الله  
اعداد / جابر محمد الجزار  
ه ٠ ج ولز  
مارجريت روز

جوستاف جرونيياووم	حضارة الاسلام
ستيفن رانسيمان	العمليات الصليبية
ارنولد جزيل وآخرون	الطفل ٢ ج
جلال عبد الفتاح	الكون ذلك المجهول
بادى اونييهود	المريقيا الطريق الآخر
محمد زينهم	فن الزجاج
وتشارد ف • بيرتون	رحلة بيرتون ٢ ج
د • فيليب عطية	السحر والعلم والدين
فاسكو داجاما	الحضارة الاسلامية في القرن الرابع الهجرى ادمز مقرر
ايغري شافزمان	رحلة فاسكو دا جاما
سوتندراى	كوننا المتمد
مارتن فان كريفلد	الفلسفة الجوهرية
فرانسيس ج • برجين	حرب المستقبل
	الاعلام التطبيقى

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ٨٤٢٣ / ١٩٩٥

ISBN — 977 — 01 — 4528 — 9



لا يقتصر هذا الكتاب على المقارنة النقدية بين  
دوري تولستوي وروسويفسكي في عالم الرواية  
الروسية، ولكنه يقدم أيضا تقريبا لمضى اختلافهما عن  
قيم الرواية الأوروبية والأمريكية.

ويناسب هذا الكتاب من استوعب روائع أدبيهما،  
ويحفظ من لم يتح له هذه الفرصة إلى الإسراع بذلك  
حتى يكتمل تصوره للفن الروائي في ذروته.

دوستويفسكي (فيودور ميخائيلوفيتش) ١٨٢١ - ١٨٨١

صورة الغلاف - من رسم جورديون روسي

33

21

Bibliotheca Alexandrina

مكتبة



0491503

مطابع الهيئة المصرية العامة

٣٣٠ قرشا